

WILSON SASSO

## **A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA: DA LITERATURA AO CINEMA**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras - Estudos Literários, Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Patrícia Cardoso

CURITIBA

2004




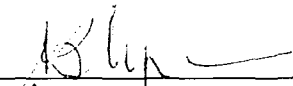
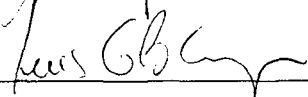
## P A R E C E R

Defesa de dissertação do mestrando WILSON RODRIGUES DA SILVA SASSO para obtenção do título de **Mestre em Letras**.


Os abaixo assinados Patrícia da Silva Cardoso, Maria Bernadette Cunha de Lyra e Luís Gonçales Bueno de Camargo argüiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“A HORA E A VEZ DE AUGUSTO MATRAGA: DA LITERATURA AO CINEMA.”

Procedida a argüição segundo o protocolo aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	Aprovado Não aprovado
Patrícia da Silva Cardoso		aprovado
Maria Bernadette C. de Lyra		APROVADO
Luís Gonçales B. de Camargo		APROVADO

Curitiba, 17 de fevereiro de 2004.

  
Prof.<sup>a</sup> Marilene Weinhardt  
Coordenadora

Obrigado a todos os amigos, professores e funcionários do departamento de Letras que colaboraram para a realização deste trabalho. Em especial, quero agradecer às minhas mestras, que mostraram o caminho e ajudaram a percorrê-lo, Patrícia Cardoso e Bernadette Lyra.

## RESUMO

Este trabalho contemplou o cotejo de duas obras homônimas: *A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA*. O conto, escrito por Guimarães Rosa e publicado em 1946 (SAGARANA) e o filme de Roberto Santos, de 1965. Procuramos estabelecer um diálogo entre as obras, fazendo emergir as conjunções: a estrutura narrativa, as personagens e a ambigüidade da personagem de Nhô Augusto; e as disjunções: o caráter fantástico em Guimarães Rosa e o despojamento e a crítica à religião em Roberto Santos.

Palavras chave: cinema, literatura, Augusto Matraga.

Início do curso: Fevereiro de 2002.

Dissertação defendida em 17 de fevereiro de 2004 e avaliada pela banca:

Dr.<sup>a</sup> Patrícia Cardoso

Dr.<sup>a</sup> Bernadette Lyra

Dr. Luis Gonçalves Bueno de Camargo

## SUMÁRIO

<b>1. APRESENTAÇÃO.....</b>	<b>01</b>
<b>2. O CONTO AUGUSTO MATRAGA.....</b>	<b>03</b>
<b>2.1. AS TRÊS FASES.....</b>	<b>04</b>
<b>2.2. O DUPLO SER.....</b>	<b>06</b>
<b>2.3. OS SISTEMAS DE PODER.....</b>	<b>17</b>
<b>2.4. SEDUÇÃO E SUBMISSÃO.....</b>	<b>24</b>
<b>2.5. A VOZ DO NARRADOR.....</b>	<b>33</b>
<b>2.6. A POÉTICA DA NATUREZA.....</b>	<b>40</b>
<b>3. A TRAJETÓRIA: DA LITERATURA AO CINEMA.....</b>	<b>49</b>
<b>4. O FILME AUGUSTO MATRAGA.....</b>	<b>52</b>
<b>4.1. O NARRADOR MUSICAL.....</b>	<b>58</b>
<b>4.2. O REALISMO DO MUNDO DO SERTÃO.....</b>	<b>64</b>
<b>4.3. O BALANÇO DO PÊNDULO.....</b>	<b>68</b>
<b>4.4. O JULGAMENTO DA RELIGIÃO.....</b>	<b>72</b>
<b>5. O COTEJO: CONJUNÇÕES E DISJUNÇÕES.....</b>	<b>76</b>
<b>6. CONCLUSÃO.....</b>	<b>100</b>
<b>7. BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>108</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>115</b>

## 1. APRESENTAÇÃO

Este trabalho se orienta pela análise e o cotejo de duas obras pontuais da literatura e da cinematografia brasileiras. *A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA*, conto escrito por João Guimarães Rosa que compõe, ao lado de oito histórias, a obra *SAGARANA* <sup>1</sup>, publicada em 1946; e o filme homônimo de Roberto Santos, de 1965 <sup>2</sup>. A estrutura se divide em três etapas principais: 1. análise do conto, 2. análise do filme e 3. o cotejo entre as duas obras. Na análise do conto destacamos: a estrutura em 3 fases ou ciclos; as relações de poder no cenário do sertão - o contrato divino da religião católica e o contrato humano da lei dos jagunços; a ambiguidade existencial da personagem de Nhô Augusto; as relações poéticas com a natureza e os sistemas de sedução e submissão entre Nhô Augusto e Joãozinho Bem-Bem. No filme procuramos demonstrar como Roberto Santos *transmutou* o conto: a presença de um *narrador musical*; as polarizações e movimentos no campo cinematográfico que foram traduzidas como representações das relações de poder e da ambigüidade de Nhô Augusto; e a concepção *realista* do filme. No cotejo, ressaltamos as relações de aproximação e de distanciamento entre as obras, ou *conjunções* e *disjunções*. Para tanto, procuramos o diálogo com autores que se mostraram extremamente

---

<sup>1</sup> ROSA, João Guimarães. *SAGARANA*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

<sup>2</sup> A análise do filme *A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA*, de Roberto Santos, foi possível graças à cópia em VHS cedida pela Cinemateca Brasileira e autorizada por Marília Santos, viúva do cineasta. A ficha de produção do filme se encontra em “Anexo”, no final deste trabalho.

importantes na análise das obras, como Antonio Candido, Ana Maria Balogh, Erich Auerbach, Glauber Rocha, Inimá Simões, Marcelo Ridente, Suzi Sperber, entre outros e, principalmente, Humberto Maturana e sua teoria biológica do conhecimento.

## 2. O CONTO AUGUSTO MATRAGA

Em carta a João Condé, Guimarães Rosa avalia o conto sobre Augusto Matraga como “uma história mais séria, de certo modo síntese e chave de todas as outras, (...) Quanto à forma, representa para mim vitória íntima, pois, desde o começo do livro, o seu estilo era o que eu procurava descobrir”.<sup>3</sup> Esta descoberta aponta para uma direção em que outras personagens do autor puderam seguir, como Riobaldo, de *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*.

Guimarães Rosa conta a história de Augusto Matraga, um dos mandachuvas de um lugarejo perdido no mundo do sertão. Ao seu jeito, violento e prepotente, vai resolvendo a sua vida até encontrar uma época de baixas, em que perde os seus jagunços e, principalmente, Dionóra, a sua mulher, bandeada para os lados do Major Consilva. Sem pestanejar, Matraga empreende uma rápida e desastrada vingança, caindo nas mãos dos jagunços do Major e sofrendo uma surra que o coloca à beira da morte. Um salto para o abismo o salva da morte eminente. É encontrado semi-morto por um casal de velhos que o reaproxima da religião católica, influência de sua avó na infância. Recuperado e cheio de energia espiritual, Matraga é encontrado pelo bando de jagunços de

---

<sup>3</sup> *Carta de João Guimarães Rosa a João Condé, revelando segredos de Sagarana*, in ROSA, João Guimarães. *SAGARANA*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 28. Observação: de agora em diante, e como forma de facilitar a leitura, as indicações ao texto de *Sagarana* serão codificadas da seguinte maneira: (p xxx).



seu Joãozinho Bem-Bem. O encontro vai causar uma série de perturbações em Augusto Matraga, desencadeadas pela vida livre da jagunçagem e a possibilidade de sua vingança. Matraga sufoca estes desejos, ao mesmo tempo que resolve partir, se lançar ao mundo. É o que faz, no lombo de um burro que, à deriva, o leva aos caminhos do acaso. Mas o palco final de sua vida já estava sendo armado. Encontra novamente o bando de seu Joãozinho Bem-Bem e, assim, se travam entre eles os últimos momentos de suas vidas.

## 2.1. AS TRÊS FASES

Como estrutura, o conto pode ser dividido em três partes; vamos nomeá-las segundo o contexto da religiosidade cristã, que permeia toda a narrativa: 1. O pecado, 2. A confissão e o arrependimento e 3. O céu e o Inferno. Na primeira parte de sua vida, Augusto Matraga comete toda sorte de *pecados*. A própria personagem se auto-define como um pecador: “Mas, será que Deus vai ter pena de mim, com tanta ruindade que fiz, e tendo nas costas tanto pecado mortal?!” (p 379)

A passagem do *pecador* à *confissão e arrependimento* se dá de maneira trágica: a surra, a morte eminente e o salto para o abismo. A linguagem violenta prepondera nas relações entre Matraga e seu meio: o pulo no abismo é o pulo no

---

desconhecido, em uma negação de si mesmo. Mas o abismo e a “boca do brejo” em que seu corpo caiu se revelam como nova oportunidade de existência. Mas não é uma vida nova para o Matraga mandão e prepotente, e sim para o Matraga cristão, no qual se revela o catolicismo que aprendera com a avó. Este novo ser não aparece de repente: é o resultado de um longo cozimento, em um caldo onde se misturam sofrimento, resignação, perda, dúvida, oração, confissão e arrependimento. Uma purgação. E tudo isso preparado no caldeirão de uma nova vida que substituiu o pecado pelo trabalho cristão. O padre dá a receita para este novo Matraga:

Você nunca trabalhou, não é? Pois, agora, por diante, cada dia de Deus você deve trabalhar por três, e ajudar os outros, sempre que puder. Modere esse mau gênio: faça de conta que ele é um poldro bravo, e que você é mais mandante do que ele... Peça a Deus assim, com esta jaculatória: “Jesus, manso e humilde de coração, fazei meu coração semelhante ao vosso...” (p 380)

Este processo lento, que causaria a sublimação e a transformação de qualquer pecador, em Matraga causa o efeito de o partir em dois. Um novo ser se sobrepõe ao antigo, que é ofuscado, obscurecido; e assim, como um fantasma e uma ameaça, convive com o novo. O caráter terrível deste duplo se manifesta na frase recorrente de Matraga, que repete a dita pelo padre: “Cada um tem a sua hora e a sua vez: você há-de ter a sua”.(p 383) A repetição também ocorre na própria *frase* que redundava *hora* e *vez*. Todos sabemos que a personagem terá a

sua hora e vez, mas quando e como? Guimarães Rosa semeia por todo o conto este porvir inevitável e ameaçador. Inevitável porque é reforçado por Nhô Augusto a todo o momento e ameaçador porque está carregado de incerteza e de uma aura que mistura o imponderável e o desconhecido.

A ambigüidade marca esta que é a principal frase do conto (*Cada um tem a sua hora e a sua vez...*), apontando para um duplo sentido: *a morte e a redenção espiritual* – o que levaria a cabo a sentença cristã, fazendo da personagem um cavaleiro *errante* que se redime dos seus pecados – e *a vingança* contra seus inimigos. Coexistindo em uma única frase, Nhô Augusto faz a sua leitura do ditado: “- P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!” (p 385) já antecipando um momento final em que a religião e a violência não poderão estar ausentes.

## 2.2. O DUPLO SER

Esta duplicidade da personagem é estrutural e recorrente em *A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA*. É a partir desta chave, que podemos entender e explicar as questões narrativas no conto. Em primeiro lugar, o narrador *divide* a personagem em seu primeiro momento de criação: quando *nega* e ao mesmo tempo *afirma*: “Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Estêves.”(p 363)

Só podemos negar e afirmar um ser que se apresenta em sua

duplicidade e o narrador, percebendo este duplo ser, também vai se referir a ele com uma dupla nominação. *Augusto Matraga* abre e fecha a narrativa: nascimento e morte. É citado logo no início, como vimos acima – no título e no primeiro parágrafo – e no final, já à beira da morte: “Então, Augusto Matraga fechou um pouco os olhos...” (p 413) É, assim, o nome principal, mais formal, que pontua a personagem em suas situações extremas. Entre estas margens flui o *outro*, *Nhô Augusto*, que dá conta de todo o miolo narrativo.

Assim, nos referimos ao conto como sendo sobre *Augusto Matraga* e não sobre *Nhô Augusto*, que, ao contrário do primeiro, é citado em todos os outros eventos narrativos. Nhô Augusto flui como um *outro*, que vive e respira enquanto Augusto Matraga permitir. É efêmero e inapreensível como as águas que fluem em um rio. O aspecto fluído o condena ao esquecimento, enquanto Augusto Matraga é registrado no livro dos vivos e dos mortos. Riobaldo, personagem de *GRANDE SERTÃO VEREDAS*, diria:

Ah, tem uma repetição, que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada.<sup>4</sup>

Esta ambigüidade fundamental, que divide a experiência em duas –

---

<sup>4</sup> ROSA, João Guimarães. *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 51

uma que se distingue pelo movimento e outra pela fixidez – vai desencadear no conto situações também ambíguas, como a cena do leilão, quando Nhô Augusto arremata a “Siriema” e descobre, logo depois, que a mulher “tem perna de manuel-fonseca, uma fina e outra seca! E está que é só osso, peixe cozido sem tempero...”(p 360) Esta visão duplicada gera a sua “percepção equivocada da realidade”.<sup>5</sup>

Os enganos se multiplicam e a sua percepção equivocada da realidade reinará em toda a primeira fase da narrativa. Nhô Augusto, assim, perde as propriedades, a família, os capangas, e – quase – a própria vida. Esta duplicidade implica, em termos narrativos, na aparição do “outro”, um outro ser ou sistema que está solapando o que era seu. A situação assim se avalia: a mulher, Dionóra, “amara-o três anos, dois anos dera-os às dúvidas, e o suportara os demais. Agora, porém, tinha aparecido outro.”(p 369); sobre as propriedades e bens, tinha “dívidas enormes, política do lado que perde, falta de crédito, as terras no desmando, as fazendas escritas por paga,...”(p 369); e, por fim, os seus homens: “O Major Consilva tinha ajustado, um e mais um, os quatro, para seus capangas, pagando bem.” (p 372) É também no desempenho social de Nhô Augusto que vamos ancorar a constituição de duplicidade da personagem. Por onde passa, provoca o conflito e a oposição: gera briga e confusão no povo em sua aparição no leilão; divide o casal Sariema-capiau; causa a discórdia na

---

<sup>5</sup> Esta é uma definição para *engano* no Dicionário Houaiss/2000.

família da esposa que era contra o seu casamento. O narrador resume a trajetória da personagem: “Nhô Augusto ia indo em busca de qualquer luz em porta aberta, aonde houvesse assombros de homens, para entrar no meio ou desapartar.” (p 368)

Mas equívoco maior cometeu Nhô Augusto em sua vingança desastrada. E em duplo sentido, *na hora errada e na ação desmedida*:

Assim, quase qualquer um capiau outro, sem ser Augusto Estêves, naqueles dois contratempos teria percebido a chegada do azar, da unhaca, e passaria umas rodadas sem jogar, fazendo umas férias na vida: viagem, mudança, ou qualquer coisa ensossa, para esperar o cumprimento do ditado: “Cada um tem seus seis meses...” (p 373)

O narrador adverte sobre as vantagens de uma trégua estratégica ou suspensão momentânea do jogo: “Mas Nhô Augusto era couro ainda por curtir, e para quem não sai, em tempo, de cima da linha, até apito de trem é mau agouro.” (p 373)

Assim, Nhô Augusto vai ao encontro do Major Consilva e é escorraçado pelos seus capangas. Este ato impensado desloca para um plano metafísico a desforra que a personagem procurava executar. E, assim, a vingança vira castigo e muda de lado, tornando-se trunfo do inimigo. O espancamento de Nhô Augusto se transforma em imolação, um sacrifício em que a marca do ferro em brasa culmina o ritual.

Mas acontece algo *fora do comum*. Em uma reação inesperada, Nhô

Augusto se desdobra, e o corpo que estava praticamente desfalecido, em um ato descomunal, volta à vida: “viveu-se, com um berro e um salto medonhos” (p 376). Nhô Augusto, assim, revela em si a presença de um poder paralelo, uma força que não está ao alcance do homem comum, não só pelas suas características descomunais, mas pela própria maneira como é deflagrada. É no momento crucial, em que se aproxima perigosamente da morte que ela se manifesta como uma capacidade de cruzar fronteiras, de ultrapassar espaços, criar novas situações e, assim, ingressar em novas vidas. É o *pulo do sapo* do provérbio *capiáu*: “Sapo não pula por boniteza, mas porém por percisão.”(p 363) Esta intervenção *sobre-humana* vai marcar o conto de Guimarães Rosa também em outra situação-limite, no confronto final de Nhô Augusto com o bando de Joãozinho Bem-Bem. Nas palavras do narrador: “e Nhô Augusto gritando qual um demônio preso e pulando como dez demônios soltos.”(p 410) O sobre-humano vai, a nosso ver, caracterizar o conto com um tom de realismo fantástico. Um elemento metafísico que vai se somar à problemática da religião, ao poder da jagunçagem, à realidade do sertão.

O *pulo do sapo* vai proporcionar a Nhô Augusto um novo período para sua vida – a confissão e o arrependimento, como vimos anteriormente – e prepará-lo para o encontro com Joãozinho Bem-Bem, quando vamos ter parâmetros de confrontação entre a composição de uma e outra personagem.

É em relação à integridade e inteireza de Joãozinho Bem-Bem que Nhô

Augusto se evidencia como um ser duplo. Enquanto o primeiro integra: “era o homem mais afamado dos dois sertões do rio...” (p 389) e causa terror no povoado de Tombador, Nhô Augusto é visto pelos moradores como “meio doido e meio santo”.(pg. 382) A trajetória dura e sofrida de Nhô Augusto se ofusca pelo brilho estelar <sup>6</sup> de Bem-Bem em sua aparição triunfal:

...célebre do Jequitinhonha à Serra das Araras, da beira do Jequitai à barra do Verde Grande, do Rio Gavião até nos Montes Claros, de Carinhonha até Paracatu; maior do que Antonio Dó ou Indalécio; o arranca-toco, o treme-terra, o come-brasa, o pega-à-unha, o fecha-treta, o tira-prosa, o parte-ferro, o rompe-racha, o rompe-e-arrasa: Seu Joãozinho Bem-Bem.” (p 389)

O aspecto emblemático da personagem é articulado a partir de uma conjunção de fatores: o estilo dos repentistas e da literatura de cordel em seu ritmo e suas repetições; as adjetivações-hipérboles que caracterizam a personagem; e a construção e ao mesmo tempo a desconstrução do mito pelo tom irônico de suas qualificações. Ao contrário de Nhô Augusto, que fomos conhecendo aos poucos, Joãozinho Bem-Bem surge de fora para dentro. O desnível de poder entre Matraga (o conhecido) e Joãozinho (o desconhecido) é evidente. Mas, por outro lado, desconhecemos o rosto de Nhô Augusto. O narrador não descreveu o nosso *conhecido* Nhô Augusto como descreveu o *desconhecido* Joãozinho Bem-Bem: “o chefe – o mais forte e o mais alto de

---

<sup>6</sup> Uma estrela de brilho *funesto*, se observarmos esta aparição sob a perspectiva de Nhô Augusto.



todos, com um lenço azul enrolado no chapéu de couro, com dentes brancos limados em acume, de olhar dominador e tosse rosnada, mas sorriso bonito e mansinho de moça” (p 389) Nhô Augusto não tem face, portanto pode ter *qualquer* aparência, ou nenhuma. Este fato vai tornar a personagem obscura e misteriosa, deslocando-a mais para o domínio de existência não-humana, como vimos anteriormente, e ampliando a sua duplicidade. Frente à figura de Joãozinho Bem-Bem, que acabamos de conhecer, Nhô Augusto é um desconhecido. Este aspecto reforça o caráter *lendário* de Joãozinho Bem-Bem, em contraposição ao caráter *histórico* de Nhô Augusto, utilizando os termos de Auerbach na análise comparativa que fez entre *A cicatriz de Ulisses (A ODISSÉIA)* e *O sacrifício de Isaac (texto Bíblico)*.<sup>7</sup> Auerbach assim define os dois estilos, o lendário e o histórico:

“De um lado, fenômenos acabados, uniformemente iluminados, definidos temporal e espacialmente; ligados entre si sem interstícios, num primeiro plano; pensamentos e sentimentos expressos; acontecimentos que se desenvolvem com muito vagar e pouca tensão. Do outro lado, só é acabado formalmente aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão. Os pontos culminantes e decisivos para a ação são os únicos a serem salientados; o que há entre eles é inconsistente; tempo e espaço são indefinidos e precisam de interpretação; os pensamentos e os sentimentos permanecem inexpressos: só são sugeridos pelo silêncio e por discursos fragmentários. O todo, dirigido com máxima e ininterrupta tensão para um destino e, por isso mesmo, muito mais unitário, permanece enigmático e carregado de segundos planos.”<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> AUERBACH, Erich. *MIMESIS*. São Paulo: Perspectiva, 2001, 1º capítulo, p. 1 a 20

<sup>8</sup> AUERBACH, Erich. *MIMESIS*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 9

O ser lendário é único, integral. Suas ações não podem ser reproduzidas em outros contextos porque foram feitas em um momento único, em que sua atuação ficou fixada ao contexto original. Em relação ao ser lendário só podemos admirá-lo ou temê-lo, já que não podemos destrinchar a sua ação, que está organicamente integrada à sua figura, à sua personalidade. A ação do ser histórico, ao contrário, é reproduzível em outros contextos, e assim podemos incorporar a sua ação a outras figuras e personalidades. O ser *histórico* atravessa os tempos quando se desloca em sua ação, que pode ser atualizada em diversos contextos; o ser *lendário* atravessa os tempos pela atualização de seu *flash-back*, pela recepção e reconhecimento de sua carga lendária.

Revivido com o aparecimento do bando de Joãozinho Bem-Bem, o *duplo* violento de Matraga volta a respirar e a sonhar com uma possível revanche: “Era só bulir com a boca, que seu Joãozinho Bem-Bem, e o Tim, e o Juruminho, e o Epifânio – e todos – rebentavam com o Major Consilva, com o Ovídio, com a mulher, com todo-o-mundo que tivesse tido mão ou fala na sua desgarração. Eh, mundo velho de bambaruê e babaruá!... Eh, ferragem!...” (p 397) Foram muitas as perturbações, causadas pelo bando em Nhô Augusto. O tiro com a *papo-amarelo*: “Mão mandona, mano velho. Errou o primeiro, mas acertou um em dois...Ferrugem em bom ferro! (p 395); as “histórias de conflitos, assaltos e duelos de extinção”(p 395) e, por fim, o convite de Joãozinho Bem-Bem

para que integrasse o bando: “isso tinha de dizer, é que era cachaça em copo grande! Ah, que vontade de aceitar e ir também...” (p 397)

Esta reviravolta em sua trajetória vai levá-lo ao limite entre o *céu* e o *inferno*. Aparentemente irreconciliáveis, a religião e a violência encontram o seu meio-termo. A luta final entre Augusto Matraga e Joãozinho Bem-Bem se transforma em uma dança – entre o bem e o mal, em que não se sabe ao certo de que lado cada um está. Como pano de fundo temos a execução dos dois contratos: o humano, representado pelo juramento de vingança de Jeruminho, acolhido por Joãozinho Bem-Bem, e o divino, o compromisso de Nhô Augusto em defender os preceitos cristãos. Joãozinho Bem-Bem e Augusto Matraga, no entanto, vão se revelar como a única e mesma coisa; quando, sob o pretexto da vingança ou do ato solidário, vão encontrar o momento em que vai se desencadear neles próprios o violento prazer de guerrear.

Entretanto, fica claro no texto que todas as ações têm suas reações; e que se manifestam em um contexto ético. Ético no sentido de que “a responsabilidade está em assumir se queremos ou não as consequências do que fazemos.”<sup>9</sup>

As consequências destas ações se mostram nas cenas de violência explícita que Guimarães Rosa descreve com requintes minuciosos: “A lâmina de

---

<sup>9</sup> MATURANA, Humberto. *COGNIÇÃO, CIÊNCIA E VIDA COTIDIANA*. Belo Horizonte: UFMG, 2001, p. 119

Nhô Augusto talhara de baixo para cima, do púbis à boca do estômago, e um mundo de cobras sangrentas saltou para o ar livre, enquanto seu Joãozinho Bem-Bem caía ajoelhado, recolhendo os seus recheios nas mãos” (p 411) e “Aí, o povo quis amparar Nhô Augusto, que punha sangue por todas as partes, até do nariz e da boca, e que devia de estar pesando demais, de tanto chumbo e bala” (p 411). A morte de cada personagem revela a trajetória de sua vida. Joãozinho Bem-Bem morre pela mão *do homem*, em uma luta de facas. A autoria de sua morte está identificada: “Morro, mas morro na faca do homem mais maneiro de junta e de mais coragem que eu já conheci!... A morte com autoria é a morte valorizada, é a morte de Hermógenes em *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*, na narração de Riobaldo: “Assim, ah – mirei e vi – o claro claramente: aí Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... Ah, cravou – no vão – e ressurtiu o alto esguicho de sangue: porfiou para bem matar!”<sup>10</sup> Joãozinho Bem-Bem morre entre amigos, em um âmbito humano, terreno, na luta por uma lei que defende até o fim: “É só assim que gente como eu tem licença de morrer...” (p 411) A faca de Nhô Augusto o divide em dois – e esta é a sua morte – a partição de um ser uno que se abre como uma noz. Nhô Augusto, o duplo ser, morre em formato de cruz, em que ele próprio se transforma, quando “o busto, especado, não vergava para o chão” (p 411) Além de não ter um único autor para a sua

---

<sup>10</sup> ROSA, João Guimarães. *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 611

morte – tem vários – as balas vão costurá-lo, como se costuram pedaços de pano: de fora para dentro, perfurando o seu corpo e o enchendo de balas. O chumbo é também o elemento mineral, que em seu peso procura a terra; e faz com que se separem, em decantação, matéria e espírito. Livre do corpo físico, o espírito de Augusto Matraga pode se soltar e ir ao céu.

Para Joãozinho Bem-Bem o povo entoou uma cantiga que o destituía naturalmente de seu poder, agora que se juntava ao destino de todos os mortais:

*Não me mata, não me mata*

*seu Joãozinho Bem-Bem!*

*Você não presta mais pra nada,*

*seu Joãozinho Bem-Bem!...(p 412)*

Já Nhô Augusto era saudado como um enviado divino: “Foi Deus quem mandou esse homem no jumento, por mór de salvar as famílias da gente!... (...) “Traz meus filhos, para agradecerem a ele, para beijarem os pés dele!... Não deixem este santo morrer assim...”(p 412)

Mas as forças *divinas* que santificaram Nhô Augusto são também *demoníacas*, como o narrador revela nesta cena *infernai*:

E a casa matraqueou que nem panela de assar pipocas, escurecida à fumaça de tiros, com os cabras saltando e miando de maracajás, e Nhô Augusto gritando qual um **demônio** preso e pulando como dez **demônios** soltos. - Ô gostosura de fim-de-mundo!... E garrou a gritar as palavras feias todas e os nomes imorais que

aprendera em sua farta existência, e que havia muitos anos não proferia. (p 410) (negrito meu)

Invocadas para esta tarefa, as forças demoníacas só poderiam atuar em contrapartida das forças celestiais, criando um jogo que vai dominar a cena final: o embate entre Deus e o Diabo. Esgotado este acerto de contas metafísico, os homens voltam ao mundo cotidiano e se entregam à morte. É com um sorriso que Augusto Matraga, em seu momento final, se realiza como ser humano, após ver consumir, em si e em seu meio, as forças do bem e do mal.

### 2.3. OS SISTEMAS DE PODER

O mundo criado por Guimarães Rosa também tem suas leis. Como as leis gravitacionais que permeiam a nossa realidade, as personagens em *A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA* transitam entre as leis da jagunçagem e a religião. A lei dos jagunços é a lei humana, fundada pelos preceitos de dignidade e lealdade. O código de honra que faz com que as premissas praticadas pelos jagunços se estabeleçam com vigor de lei, é explicado por Joãozinho Bem-Bem:

É a regra... Senão, até quem é mais que havia de querer obedecer a um homem que não vinga gente sua, morta de traição?... É a regra. Posso até livrar de *sebaça*, às vezes, mas não posso perdoar isto não... Um dos dois rapazinhos seus filhos tem de morrer, de tiro ou à faca, e o senhor pode é escolher qual deles é que deve de pagar pelo crime do irmão.(p 399)

Joãozinho expõe a sua regra com formulações da experiência compartilhada: *vingança, morte e traição*. E elabora um teorema que prega o exemplo, a lição. Ou seja, o poder que tem é oriundo de sua impecabilidade na aplicação da regra. Esta impecabilidade é histórica, ou seja, está configurada em uma trajetória de interações, de ações com o seu meio. Na apresentação do chefe, quando o bando ingressa em Tombador, o narrador desfia um corolário de atribuições à sua pessoa (em passagem já citada anteriormente). E compõe a personagem em dois sentidos: o extenso, geográfico e horizontal, dando conta das regiões por onde se afamou – tanto que consegue o improvável ao unir os dois lados do sertão; e o intenso, pessoal e vertical, que exalta a sua capacidade e poder. O domínio se estabelece na sua acumulação histórica de eventos e ações que são compartilhados pelos povos das regiões do sertão e que dão sentido e magnitude ao poder pessoal de Joãozinho Bem-Bem. Neste contexto, seu poder está relacionado à *objetividade entre parênteses*, já que são a consensualidade e a experiência que o configuram. Este poder pessoal não é o mesmo a que se refere Francisco Vianna, citado por Heloisa Starling, em *LEMBRANÇAS DO BRASIL*, quando analisa o quadro de relações de poder no sertão, tendo como referência *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*:

É o tempo de vida de uma sociedade arraigada no imobilismo, de coronéis e fazendeiros, de camaradas, capangas, agregados, cabras e caipiras, toda ela

reduzida a “microorganizações de tipo exclusivamente personalista”<sup>11</sup> capazes de agrupar e arregimentar a população rural, compondo uma estrutura de ordem privada que absorve parte das funções do estado, fazendo da Justiça simples instrumento de poder pessoal.<sup>12</sup>

Este poder pessoal, a que Vianna se refere, está mais próximo da performance prepotente de Nhô Augusto, em seu estádio inicial. Fato é que perdeu, em uma virada, os seus capangas – contratados pelo Major Consilva – comprovando o caráter circunstancial e episódico de sua chefia, fundada na relação mercantil. Nhô Augusto não tem inserção social, não tem um grupo de apoio que o integre, como amigos e família. É um ser solitário, em sua caminhada pelo mundo.

Já Joãozinho Bem-Bem constrói o seu poder no convívio social, nos valores de respeito e amizade de seus companheiros de bando, como destaca Antonio Candido ao se referir à jagunçagem em *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*:

O comportamento dos jagunços não segue o padrão ideal dos poemas e romances da Cavalaria, mas obedece à sua norma fundamental, a lealdade; e não há dúvida que também para eles a carreira das armas tem significado algo transcendente, de obediência a uma espécie de dever. (p 130)

Joãozinho Bem-Bem, além disso, coloca o seu poder de chefia em

---

<sup>12</sup> VIANNA, Francisco José de Oliveira, apud STARLING, Heloisa. *LEMBRANÇAS DO BRASIL: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Revan: UCAM, IUPERJ, 1999, p. 30



discussão, ao debater com o velho, na cena final: “Senão, até quem é mais que havia de querer obedecer a um homem que não vinga gente sua, morta de traição?....”(p 408) Se não agir de acordo com a lei, perde a sua própria função, já que o seu poder mantém-se na capacidade de consecução de um ritual, de uma tradição. A sustentação desta tradição é dada pela consensualidade, pelo acordo e aceitação social. É a comunidade que dá lastro à sentença: *a morte à traição deve ser vingada*. Seu Joãozinho Bem-Bem, nesta perspectiva, é um cumpridor das leis em vigor: “Gente minha só mata as mortes que eu mando, e morte que eu mando é só morte legal! (p 392) Esta capacidade impecável de aplicação da lei fica mais evidente no próprio *julgamento* do processo: em nenhum momento o velho coloca em dúvida a sua culpa, ou de sua família, ou seja, admite o crime cometido. A discussão se dá em outra instância – na aplicação da lei e de suas penas.

Dando continuidade ao diálogo, o pobre velho, de joelhos, suplica pelo perdão de Bem-Bem:

- Ai, meu senhor que manda em todos... Ai, seu Joãozinho Bem-Bem, tem pena!... Tem pena do meu povinho miúdo... Não corta o coração de um pobre pai...

- O senhor é poderoso, é dono do choro dos outros... Mas a Virgem Santíssima lhe dará o pago por não pisar em formiguinha no chão... Tem piedade de nós todos, seu Joãozinho Bem-Bem!...(p 400)

Fazendo surgir o outro lado, concomitante à vingança: o *perdão*, que, embalado pelos preceitos da religião católica, constitui a outra matriz

modeladora da narrativa. O velho pede perdão e apela para os ícones da religião católica; e, assim, põe em confronto direto o poder de Joãozinho Bem-Bem e o poder institucional da Igreja. Esta não é uma situação fácil. Tanto que se posiciona no final do conto de Guimarães Rosa: e se realiza no embate das principais forças que regem a narrativa. Aparentemente do mesmo lado, seu Joãozinho Bem-Bem e Nhô Augusto, no entanto, vão se alinhar em oposição, na hora final. O que desencadeia esse antagonismo não são os sistemas a que pertencem, mas as personagens que “se encontram com conversações que querem ir em uma ou em outra direção.”<sup>13</sup> Bem-Bem se refere à religiosidade de Nhô Augusto com desdém: “Essa mania de rezar é que está lhe perdendo... O senhor não é padre nem frade, p’ra isso; é algum?... Cantoria de Igreja, dando em cabeça fraca, desgoverna qualquer valente... Bobajada!...”<sup>14</sup> Para Joãozinho Bem-Bem, as palavras do velho estão “no caminho explicativo da objetividade sem parênteses, onde o escutar no explicar é um escutar fazendo referência a entes que existem independente de si: piedade, perdão, Virgem Santíssima, Deus.”<sup>15</sup>

Nhô Augusto rebate, advertindo para o castigo divino: “Bate na boca,

---

<sup>13</sup> MATURANA, Humberto. *COGNIÇÃO, CIÊNCIA E VIDA COTIDIANA*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 122

<sup>14</sup> ROSA, João Guimarães. *SAGARANA*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 406

<sup>15</sup> Parafraseando MATURANA, Humberto. *COGNIÇÃO, CIÊNCIA E VIDA COTIDIANA*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 34

seu Joãozinho Bem-Bem meu amigo, que Deus pode castigar!”<sup>16</sup>

O velho, em sua argumentação, atribui a Joãozinho Bem-Bem um poder divino, ou seja, trata o chefe do bando como uma divindade que tem o dom de perdoar. Enquadra Bem-Bem em uma objetividade sem parênteses a que ele não pertence. Portanto, suas súplicas são inócuas. E inócuas continuam as forças que não estão presentes fisicamente, mas em suas instâncias enunciativas. Essa presença, no entanto, vai se fazer sentir quando o velho, em uma apelação extrema, invoca: “Pois então, satanás, eu chamo a força de Deus p’ra ajudar a minha fraqueza no ferro da tua força maldita!”(p 409) A partir daí, Nhô Augusto, tomado por uma força extraordinária, *aparentemente* empreende a defesa do velho e seus familiares. Para Paulo César Carneiro Lopes, que ensaiou uma leitura de *A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA*, na obra *UTOPIA CRISTÃ NO SERTÃO MINEIRO* <sup>17</sup>, trata-se de um ato de solidariedade:

Nesse último momento, que é aquele em que Augusto mais valoriza e desfruta a vida, ele não vacila em arriscá-la em nome da solidariedade, e ao morrer, liberto de seu egoísmo, do seu corpo egocentrado, reconciliado com a morte, que também é parte da vida, morre em meio a uma imensa alegria.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> ROSA, João Guimarães. *SAGARANA*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 406

<sup>17</sup> LOPES, Paulo César Carneiro. *UTOPIA CRISTÃ NO SERTÃO MINEIRO: uma leitura de “A hora e vez de Augusto Matraga” de João Guimarães Rosa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

<sup>18</sup> LOPES, Paulo César Carneiro. *UTOPIA CRISTÃ NO SERTÃO MINEIRO: uma leitura de “A hora e vez de Augusto Matraga” de João Guimarães Rosa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997, p. 144

Em nossa análise, Nhô Augusto é um ser à procura de sua hora, ou seja, a personagem carrega em si, latente, uma represa prestes a explodir: uma configuração favorável desencadeará o seu poder devastador. Portanto, é a interação com o meio que vai desencadear em Nhô Augusto a sua resposta violenta, o que Humberto Maturana denomina *determinismo estrutural*: “O relógio não dá a hora, mas na dinâmica de relação relógio-observador aí está a hora. A hora não está no relógio. A hora está na relação do observador com o objeto observado.”<sup>19</sup> E a hora de Augusto Matraga se revela no momento em que aceita o convite de Joãozinho Bem-Bem, quando aceita jogar o jogo da violência, como veremos adiante (1.7). Em sua história de ações recursivas com o meio, Augusto Matraga sucumbiu, desceu um certo número de degraus e passou certo tempo em baixa, em um compasso de espera que o preparou para a volta: “...e podia esperar melhor, mais sem pressa, a hora da libertação.” (p 389)

A sua hora e vez não estão marcadas no livro do destino mas se configuram a cada momento pela sua história de interações com o meio. A primeira parte da frase que repete: “P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!...”(p 381) anuncia este fim em duplo sentido: 1. é através da morte, da não-existência material, que podemos atravessar este mundo e partir para outros: o céu e o inferno; 2. é através da redenção de nossos pecados e dedicação aos

---

<sup>19</sup> MATURANA, Humberto. *COGNIÇÃO, CIÊNCIA E VIDA COTIDIANA*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 64

mandamentos divinos, que podemos ter acesso ao sublime, à experiência mística de comunhão com Deus. Portanto, Nhô Augusto está diante de uma encruzilhada: de um lado a morte e de outro a conversão e a dedicação a Deus. Quanto à segunda parte da frase, *nem que seja a porrete*, não deixa dúvidas: a personagem não medirá esforços para alcançar a sua meta, ou seja, os instrumentos ou métodos – a violência, inclusive – serão irrelevantes, frente ao objetivo final. E, assim, Augusto Matraga empreende a sua vingança contra tudo e contra todos: contra o seu próprio mundo.

## 2.4. SEDUÇÃO E SUBMISSÃO

O que ocorre entre Joãozinho Bem-Bem e Nhô Augusto é uma relação de *sedução* aberta e devastadora. Ancorada na admiração e no respeito, a sedução vai se pronunciar e crescer através de uma atração profunda. Desde os primeiros momentos, acontece entre eles o que podemos chamar de *amorosidade*, e, nas palavras do narrador, *uma simpatia poderosa*. Seu Joãozinho Bem-Bem se agrada de Nhô Augusto *ao primeiro olhar*. Por outro lado, Nhô Augusto logo se prontifica a acolher o bando e não mede esforços em servi-lo. As relações são de pura e espontânea (insisto) *amorosidade* (nas palavras de Joãozinho Bem-Bem: *nossos anjos-da-guarda combinaram*). O narrador descreve em palavras tocantes os domínios emocionais que vão se revelando entre as personagens:

“cheio de atenções, quase de carinhos”, “namorava”, “apalpava”.

Ao contrário do histórico de relações com a religião católica, representada pelas cantilenas do padre e do casal de pretos velhos que o ampararam, a relação com Joãozinho Bem-Bem é de aceitação, não de imposição. Mesmo matizando estes diálogos com a religião em níveis e intensidades diferentes, formando um conjunto de vozes – que vão desde a voz interior, até as palavras de ordem do padre, passando pelo coro em *background* dos pretos velhos – a religião sempre aponta para uma relação de *submissão*. Estas vozes dizem *o que fazer, como fazer e quando*. Fraco e imobilizado em sua chaga, são as vozes que tomam o poder, e surgem de todos os lados. É, portanto, por causa da dor e da impotência como ser humano que se dá o grande assalto da religião cristã: a voz de mãe Quitéria se junta à do padre em uníssono, tornando o discurso um só, o discurso que prega a submissão. “- Vira o demônio de costas, meu filho... Faz o que o seu padre mandou!” (p 386)

Mesmo considerando a possibilidade de desmembramento do cristianismo em *popular* e *patriarcal*, como faz Paulo Carneiro Lopes, ou seja, um sistema que sofre uma clivagem ao ser contextualizado pela cultura popular e, assim, se distancia do cristianismo oficial praticado pelas instituições vinculadas à igreja católica, o contexto narrativo aponta para a persistência da estrutura e da hierarquia da religião que, estrategicamente refletida na cultura popular, perpetua o seu sistema de poder. Um poder *alienante*, como veremos

adiante. Assim, foi ao padre, o representante *oficial* da igreja católica, que Nhô Augusto recorreu. Portanto, as dúvidas que assaltam a personagem – a sua redenção e a sua transcendência – devem ser resolvidas através de um representante do primeiro escalão. Este poder se constitui através da subjugação, já que é em face do poder que surge a submissão, a alienação e a negação de si mesmo. Nas palavras de Humberto Maturana:

...a submissão está sempre na objetividade sem parênteses, porque uma pessoa se submete na autonegação e na negação do outro. Toda vez que me submeto, nego o outro. Nego-o porque, no fundo, uma vez que nego a mim mesmo, aceitando a primazia do outro, não me encontro com o outro, encontro-me com este ser ao qual me submeto. (...) Na objetividade entre parênteses não há submissão. A única coisa que pode acontecer aqui é a sedução. Aquele que pensa que a sedução envolve submissão não atentou para as emoções da sedução. Quando na sedução há emoção de negação de si mesmo significa que não há sedução, significa que há submissão. Na sedução o que ocorre é: na dinâmica do encontro, o outro aceita ou incorpora o outro domínio como parte sua e passa a esse domínio sem negar a si mesmo. Essa é a diferença, nas relações humanas, entre sedução e violação. Elas não são a mesma coisa.<sup>20</sup>

Em contrapartida à submissão, a sedução se alastra nas relações com o bando: a cena do jantar se constitui em clímax de entrega e aceitação de Nhô Augusto ao mundo de Joãozinho Bem-Bem. Imbuído pelo calor emocional do momento, *Matraga* representa uma cena de batalha em que dá as ordens como um chefe de jagunços:

---

<sup>20</sup> MATURANA, Humberto. *COGNIÇÃO, CIÊNCIA E VIDA COTIDIANA*. Belo Horizonte: UFMG, 1991, p. 121

- Opa! Ôi-ai!... A gente botar você, mais você, de longe, com as clavinas... E você outro, aí, mais este compadre de cara séria, p'ra voltearem... E este companheirinho chegador, para chegar na frente, e não dizer até-logo!... E depois chover sem chuva, com o pau escrevendo e lendo, e arma-de-fogo debulhando, e homem mudo gritando, e os do-lado-de-lá correndo e pedindo perdão!...(p 394)

Esta representação faz com que Joãozinho Bem-Bem transforme a sua *dúvida* – que alimentava desde o primeiro momento em que viu Nhô Augusto – em *certeza*: “Mano velho, o senhor gosta de brigar, e entende. Está-se vendo que não viveu sempre aqui nesta grota, capinando roça e cortando lenha...” (p 395)

Logo em seguida Nhô Augusto se cala e se acanha, arrependido. Esta passagem de um nível emocional a outro – da excitação à prostração, do tudo ao nada, – revela o seu estado de cisão interior, dividido entre a vida e a morte.

A vida está com a jagunçagem, na sedução e no seduzir, com o bando de seu Joãozinho Bem-Bem, entre os homens que vivem no sertão. A morte vem de cima, dos mandamentos da religião, da voz divina que prega a sua alienação, a despersonalização e o obscurecimento de sua história pessoal. O convite final de seu Joãozinho Bem-Bem parece ser o último e derradeiro ato de sedução: “Mas, comigo é que o senhor havia de dar sorte! Quer se amadrinhar com meu povo? Quer vir junto?” (p 395)

Em contraposição à sedução de seu Joãozinho Bem-Bem, está a submissão: a religião, que alimenta o movimento pendular de Nhô Augusto e faz



com que não aceite o convite. A voz do padre é a voz da imposição, com a negação de si mesmo, representada na *jaculatória*: “Jesus, manso e humilde de coração, fazei meu coração semelhante ao vosso...”. Para ser como Jesus, Nhô Augusto deve negar a si mesmo, a sua história e a sua vingança. A negação se realiza na prática da *alienação*, através do trabalho, das rezas e da resignação. Diferentemente da *alienação*, na interpretação de Carneiro Lopes, que a relacionou à *solidariedade e amor*,<sup>21</sup> em nossa interpretação a alienação é social, é negar-se a si e aos outros. O amor neste contexto está representado nas relações com Joãozinho Bem-Bem, na formação e na integração social do bando de jagunços: é o amor como fenômeno social, que funda as relações genuinamente sociais. Como diz Maturana:

...a palavra *amor*, digo eu, faz referência à emoção fundamental que constitui o social. Em outras palavras, estou dizendo: o social é uma dinâmica de relações humanas que se funda na aceitação mútua. Se não há aceitação mútua e se não há aceitação do outro, e se não há espaço de abertura para que o outro exista junto de si, não há fenômeno social.<sup>22</sup>

Mas, a vida com o bando de Joãozinho Bem-Bem será também alienante

---

<sup>21</sup> “Seu trabalho alienado é uma forma de solidariedade. Solidariedade é amor. E amor, enquanto negação de egoísmo, é uma forma de morrer pelo bem do outro”. LOPES, Paulo César Carneiro. *UTOPIA CRISTÃ NO SERTÃO MINEIRO: uma leitura de “A hora e vez de Augusto Matraga” de João Guimarães Rosa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997, p. 135

<sup>22</sup> MATURANA, Humberto. *COGNIÇÃO, CIÊNCIA E VIDA COTIDIANA*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 47

se entendermos que o seu sistema depende da prática da violência, da vingança, enfim, da prática que se configura para Nhô Augusto como pertencendo ao *mal*. É uma situação contraditória, porque Joãzinho Bem-Bem – como um justiceiro – pratica o mal (matar) para atingir o bem (a justiça). Nhô Augusto se coloca em uma encruzilhada: de um lado a amizade, a admiração e o respeito que rege o bando e, de outro, o lado obscuro das matanças.

A partir destas questões, podemos esboçar um balanço geral da situação em que se encontra a personagem: Nhô Augusto é seduzido pelo bando de Joãzinho Bem-Bem e manifesta o desejo de se juntar a ele. Mas esta adesão será irrestrita e definitiva, já que não poderá voltar atrás – principalmente se executar as ordens de Joãzinho Bem-Bem, ou seja, ordens que implicam em usar de violência. Além disso, juntar-se ao bando representa a ameaça de voltar atrás, de regredir ao Matraga pecador. Esta questão é avaliada pelo narrador, que coloca a situação da personagem sobre dois pratos de uma balança: de um lado, o oferecimento – sedutor – de Joãzinho Bem-Bem, e, de outro, a submissão, sob a pesada mão divina: “Mas, qual, aí era que se perdia, mesmo, que Deus o castigava com mão mais dura...” (p 397) e emenda:

E só então foi que ele soube de que jeito estava pegado à sua penitência, e entendeu que essa história de se navegar com religião, e de querer tirar sua alma da boca do demônio, era a mesma coisa que entrar num brejão, que, para frente, para trás e para os lados, é sempre dificultoso e atola sempre mais. (p 397)

Vendo sob esta perspectiva, não existe, em termos sociais, uma *hora e vez* para Augusto Matraga se seguir o caminho da religião. Depois do brejo em que se atola, o que virá? Mas existe um dever maior que se manifesta: “- Agora que eu principiei e já andei um caminho tão grande, ninguém não faz virar e nem andar-de-fasto!” (p 397) É o dever de atingir a meta, o pacto que fez com o padre, e que se tornou a sua obsessão. Mas no final, a sedução falará mais alto e Nhô Augusto aceitará o desafio de Joãozinho Bem-Bem, ou seja, aceitará o domínio da violência em que vai consumir a própria vida.

Essa aceitação, em um primeiro momento, vem dissimulada em recusa. Nhô Augusto toma o partido do velho: “Pois então, meu amigo seu Joãozinho bem-Bem, é fácil... Mas tem que passar primeiro por riba de eu defunto...” (p 410) O que seria um caminhar juntos, uma nova vida com o bando, se transforma em separação. Para Maturana, “a única possibilidade de sair dessa contradição que não está nos domínios, mas nas pessoas, é gerar um domínio de convivência diferente, ou se separar, ou se chegar à destruição mútua.”<sup>23</sup>

O diálogo entre eles se torna imperativo, tentam subjugar um ao outro, impondo a derrota. Mas estão carregados de sedução, na forma de se tratarem: *mano velho, meu parente:*

- Se entregue, mano velho, que eu não quero lhe matar...

---

<sup>23</sup> MATURANA, Humberto. *COGNIÇÃO, CIÊNCIA E VIDA COTIDIANA*. Belo Horizonte: UFMG, 2001, p. 122

- Joga a faca fora, dá viva a Deus, e corre, seu Joãozinho Bem-Bem... (p 410)

- Se arrepende dos pecados, que senão vai sem contrição, e vai direitinho p'ra o inferno, meu parente seu Joãozinho Bem-Bem!... (p 411)

A separação entre os dois é momentânea. Como os passos de um ritual, a mudança de lado é estratégia para que a sedução continue. Para que a voltagem emocional se intensifique e atinja o prazer máximo: "e eles negaceavam e pulavam, numa dança ligeira, de sorriso na boca e de faca na mão." (p 410) Assim, a *destruição mútua* se deflagra ao se consumarem as duas condições de Maturana: 1. *gerar um domínio de convivência diferente* – Nhô Augusto e Joãozinho Bem-Bem geraram um domínio em que predominou a emoção de lutar. Esta emoção está permeada de sedução, já que não se submetem um ao outro. 2. *se separar* - Nhô Augusto se separou de Bem-Bem quando tomou o partido oposto, o partido do velho. Esta separação – e recusa – no entanto, se revela como aceitação do confronto. O desfecho de *se chegar à destruição mútua* foi uma condição inevitável, e a morte, assim, se revela como um anti-espço de convivência possível entre ambos, em que a voltagem emocional é diretamente proporcional à sua efemeridade. Outro desfecho narrativo – a fuga, ou a vitória, ou a sobrevivência de cada um, ou de ambos – destituiria deste final sua força emocional:

- Estou no quase, mano velho... Morro, mas morro na faca do homem mais maneiro de junta e de coragem que eu já conheci!... Eu sempre lhe disse quem era bom mesmo, mano velho... É só assim que gente como eu tem licença de morrer...

Quero acabar sendo amigos...

- Feito, meu parente, seu Joãozinho Bem-Bem. Mas agora se arrepende dos pecados, e morre logo como um cristão, que é para a gente poder ir juntos...(p 411)

Nhô Augusto passando para o lado do velho, passa também de aliado a adversário de Joãozinho Bem-Bem. Um adversário à altura do seu opositor, já que, como Joãozinho Bem-Bem, Nhô Augusto está assumindo uma postura ética (no sentido de ter consciência ou desejar as conseqüências de suas ações). Juntando-se ao bando, Nhô Augusto ficaria camuflado pelo poder e pela aura de Bem-Bem: "Gente minha só mata as mortes que eu mando, e morte que eu mando é só morte legal!" (p 392) Portanto, é uma tomada de posição que implica em ser responsável até o fim, ombreando em status a Bem-Bem e atingindo a valorização máxima de um jagunço do sertão. Nas palavras de Maturana:

Na objetividade sem parênteses, se não gosto de um domínio de realidade, posso estar disposto a empreender ações contra as pessoas, porque sinto que vai ter conseqüências sobre mim ou sobre meus filhos. Mas aí realizo ações irresponsáveis, porque digo que o outro "está equivocado". É o outro que justifica a sua destruição, eu não, "eu sou inocente". Em contrapartida, no domínio da objetividade entre parênteses, se eu destruo o outro eu sou responsável: eu o destruo porque não gosto do seu domínio de realidade, não gosto do entrecruzamento de seu domínio com o meu, então sou responsável"<sup>24</sup>

Portanto, o ato de Nhô Augusto não é um ato cristão, no sentido da

---

<sup>24</sup> MATURANA, Humberto. *COGNIÇÃO, CIÊNCIA E VIDA COTIDIANA*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 115

resignação em *oferecer o outro lado da face a quem bate*, mas um ato humano. Um ato que concretiza o desejo de vingança nutrido durante toda a narrativa: “Era só bulir com a boca, que seu Joãozinho Bem-Bem, e o Tim, e o Juruminho, e o Epifânio – e todos – rebentavam com o Major Consilva, com o Ovídio, com a mulher, com todo-o-mundo que tivesse tido mão ou fala na sua desgarradura.” (p 397) Assim, são atos de vingança que Nhô Augusto desfere contra o bando de jagunços <sup>25</sup> – que neste momento se transfiguram no Major Consilva, em Ovídio ou em “todo-o-mundo...” Em seguida à batalha, à beira da morte, Nhô Augusto se entrega aos sentimentos de satisfação do dever cumprido e da vingança levada a termo: “Fala com a Dionóra que está tudo em ordem!.” (p 413)

## 2.5. A VOZ DO NARRADOR

Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Estêves. Augusto Estêves, filho do Coronel Afonso Estêves, das Pindaibas e do Saco-da-Embira. Ou Nhô Augusto – o homem – nesta noitinha de novena, num leilão de atrás da igreja, no arraial da Virgem Nossa Senhora das Dores do Córrego do Murici.<sup>26</sup>

Neste parágrafo inicial de *A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA*,

---

<sup>25</sup> É com extremo prazer e satisfação que Nhô Augusto luta contra o bando de Bem-Bem, extravasando sentimentos reprimidos durante muito tempo, como podemos perceber neste trecho, logo no início do confronto: “- Ô gostosura de fim-de-mundo!... E garrou a gritar as palavras feias todas e os nomes imorais que aprendera em sua farta existência, e que havia muitos anos não proferia.” (p 410)

<sup>26</sup> ROSA, João Guimarães. *SAGARANA*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 363

o narrador se desloca para o primeiro plano narrativo, enquanto que a personagem principal, dona do título e da história, é remetida ao mundo do não-ser. Esta estratégia submete a personagem a um ponto de partida original, destituído de relações de causa-efeito, como se refere Antonio Candido ao falar da liberdade de invenção em Guimarães Rosa, como sendo “baseada num ponto de partida em que tudo estivesse no primórdio absoluto, na esfera do puro potencial.”<sup>27</sup> A liberdade proporcionada por este momento só é vivida em toda a sua potencialidade ao ser fundada na experiência consensual, ou seja, se as partes envolvidas estiverem de acordo. Como se partíssemos de uma tela em branco que, aos poucos, vai sendo pincelada com cores e formas. É, também, a intervenção de um narrador que se apresenta, neste momento, como onisciente, revelando um domínio total sobre a história e as personagens. É ter também a visão do todo, de observar a sua obra como um todo, ou seja de antever que Augusto Matraga, em seu final, vai morrer e se tornar *nada*. Humberto Maturana configuraria este quadro inicial como uma *objetividade sem parênteses*:

No caminho explicativo da objetividade sem parênteses, meu escutar no explicar é um escutar fazendo referência a entes que existem independente de mim - matéria, energia, consciência, Deus.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> CANDIDO, Antonio. *TESE E ANTÍTESE: ENSAIOS*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000, p. 122

<sup>28</sup> MATURANA Humberto. *COGNIÇÃO, CIÊNCIA E VIDA COTIDIANA*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 34

Os “entes independentes de mim”, em nosso caso, são as negações (não é Matraga, não é nada) sobre a personagem. Só um narrador onisciente poderia ter acesso a estas características da personagem, que envolvem uma visão extensa de sua trajetória, em sentido histórico. Este poder se revela, ainda mais, na *afirmação* logo depois da *negação*. Ou seja, depois de negar – ou atirar a personagem ao limbo – resgata-a e lhe dá um caminho, uma vida. Este jogo de vida-e-(quase)-morte é marca narrativa do conto: Nhô Augusto volta à vida, também, depois de quase morrer nas mãos dos capangas do Major Consilva. É do limbo que Nhô Augusto vai ressuscitar, depois de longo período de incubação, de renovação e espiritualização.

Voltando a Maturana, é um trajeto da *objetividade sem parênteses* para uma *objetividade entre parênteses*:

No caminho da objetividade entre parênteses, meu escutar é diferente, porque aqui escuto reformulações da experiência, com elementos da experiência, que eu aceito.<sup>29</sup>

Quais são as reformulações da experiência que aceitamos como leitores? São as âncoras que dão vida à personagem; e a fazem existir em nossa imaginação como um ser orgânico. A contextualização da personagem, assim, se origina do *nada*, e, aos poucos, em uma gênese sem pressa, ganha nome,

---

<sup>29</sup> MATURANA, Humberto. *COGNIÇÃO, CIÊNCIA E VIDA COTIDIANA*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 34



sobrenome, filiação e localidade: “é Estêves, (é) Nhô Augusto - o homem”<sup>30</sup> (parênteses meu).

Em nosso cotidiano utilizamos estes dois caminhos explicativos; e Maturana exemplifica de forma simples:

Isto é absolutamente cotidiano, e a pessoa aprende a fazê-lo desde pequena, desde que pergunta à mãe: “Mamãe, de onde eu vim?” e a mãe lhe diz “A cegonha te trouxe da Europa”, significa o estar aqui reformulado de uma maneira que a criança o aceita. É uma explicação. Dois dias depois a criança diz: “Mamãe, não acredito na história da cegonha, porque o Joãozinho vai ter um irmãozinho, que a mãe dele está fazendo, e ela está bem barriguda”. Então, a mãe lhe diz: “Meu filhinho, agora você já é grande, posso lhe dizer como é a coisa”, e conta a história das abelhinhas. Então, nesse instante, em que a criança não aceita a história da cegonha, ela deixa de ser uma explicação. E quando a mãe lhe diz: “A mamãe te fez na barriga etc.”, e a criança aceita essa outra reformulação do estar aqui, essa é uma explicação. A explicação do estar aqui, para a criança, depende da criança, não da mãe. Portanto, há tantos explicares, tantos modos de explicar, como modos de aceitar reformulações da experiência.<sup>31</sup>

Um exemplo literário é o de Antonio Candido, quando dialoga com o leitor em seus ensaios, propondo uma interação que atualiza os seus argumentos: “Se o leitor aceitou as premissas deste ensaio...”<sup>32</sup> e, também: “Aceito este modo de ver...”<sup>33</sup> É condição para Candido que haja uma contextualização escritor-leitor, ou seja, um consenso entre ambos, para que os argumentos se realizem.

---

<sup>30</sup> ROSA, João Guimarães. *SAGARANA*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 363

<sup>31</sup> MATURANA, Humberto. *COGNIÇÃO, CIÊNCIA E VIDA COTIDIANA*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002, p. 30

<sup>32</sup> CANDIDO, Antonio. *TESE E ANTÍTESE*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2002, p. 139

<sup>33</sup> CANDIDO, Antonio. *TESE E ANTÍTESE*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2002, p. 132

Estes dois sistemas explicativos se dão na rede de interações sociais: é no conversar que estabelecemos a aceitação, ou não, de argumentos pelo outro.

*A objetividade sem parênteses* se impõe como ato de poder, de imposição: "no momento em que assumo que tenho acesso à existência independente de mim, de modo que eu posso usar esse acesso como um argumento explicativo, coloco-me inevitavelmente na condição de possuidor de um acesso privilegiado à realidade."<sup>34</sup> A partir disto, os argumentos se transformam em "afirmações cognitivas como petições de obediência."<sup>35</sup>

Ora, o escritor sempre tem um acesso privilegiado – como criador – à sua confecção narrativa. E usar este poder é escolha de sua atribuição. Guimarães Rosa transita por estes dois polos explicativos, impondo, de um lado e, ao mesmo tempo, desimpondo de outro. É o caso da desconstrução que o escritor opera ao intervir na fruição exegética do leitor, criando um narrador que joga com a sua capacidade onisciente, ao mesmo tempo em que afirma e nega:

E assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho deste jeito, sem tirar nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma história inventada, e não é um caso acontecido, não senhor. (p 397)

---

<sup>34</sup> MATURANA, Humberto. *COGNIÇÃO, CIÊNCIA E VIDA COTIDIANA*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 35

<sup>35</sup> MATURANA, Humberto. *COGNIÇÃO, CIÊNCIA E VIDA COTIDIANA*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 36

Guimarães Rosa opera este corte em pleno miolo do conto, quando o leitor já se encontrava envolvido com a história. Como um trovão, o narrador nos chacoalha; e expõe as entranhas do próprio ato de inventar histórias. A palavra *mentira* se esvazia de sua significação: no mundo da invenção não importa se tudo é mentira ou não. Este choque provoca o leitor que, a partir deste momento, se torna cúmplice e co-autor da história. O mundo criado por Guimarães Rosa em *A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA*, neste sentido, é um mundo próprio, um sistema que é autônomo e ao mesmo tempo se alimenta da interação do leitor, ou, nas palavras de Antonio Candido, “um mundo além do mundo”:

A crítica sente necessidade de reconsiderar os seus pontos de vista inclusive a atitude disjuntiva (tema *a* ou *b*; direita ou esquerda; psicológico ou social). Isso, porque, assim como os próprios escritores, verá cada vez mais que a força própria da ficção provém, antes de tudo, da convenção que permite elaborar um mundo além do mundo.<sup>36</sup>

Um mundo criado pelas reformulações da experiência em congruência com o leitor, que, em contrapartida, dá vida à narrativa. Este *mundo além do mundo* poderia ser entendido como um mundo metafísico, além da nossa realidade, mas Candido ancora o seu mundo na *convenção*, ou seja, no

---

<sup>36</sup> CANDIDO, Antonio. *OS BRASILEIROS E A LITERATURA LATINO-AMERICANA*. Novos Estudos CEBRAP. Vol 1, nov/dez. São Paulo: Cebrap, 1981, p. 63

compartilhamento, na consensualidade, nos acordos mútuos entre autor e leitor.

A consensualidade, ou a *convenção*, se dá também na *integração*, na estratégia de incorporar o leitor à narrativa, da seguinte forma:

E isso foi pensado muito ligeiro, porque já ele enrolava a palha, com uma pressa medonha, como se não tivesse curtido tantos anos de abstenção. Tirou tragadas, soltou muitas fumaças, e sentiu o corpo se desmanchar, dando na fraqueza, mas com uma tremura gostosa, que vinha até ao mais dentro, parecendo que a gente ia virar uma chuvinha fina. (p 388)

De uma experiência de abstenção e pecado, nos deslocamos do narrador para a personagem – do universo mediado pelo narrador, e de sua visão – para a personagem – que ganha voz e acena com uma participação interativa: “parecendo que a gente ia virar uma chuvinha fina”. Quando a voz se desloca do narrador – em terceira pessoa – e se posiciona na personagem – na primeira pessoa do plural, *nós* (a gente), se aglutinam, em um momento, as experiências do narrador, da personagem e do leitor. Esta imbricação intensifica e potencializa a carga emocional da fruição literária; e se torna contundente quando descobrimos que só podemos vivenciar realmente as experiências quando as compartilhamos com os outros. Por isso, as *objetividades* não se reduzem à oposição objetivo x subjetivo: "a objetividade entre parênteses não significa subjetividade, significa apenas "assumo que não posso fazer referência

a entidades independentes de mim para construir meu explicar."<sup>37</sup> A subjetividade da personagem, e de todos nós, seres humanos, só se revela na linguagem, nas interações na linguagem. É a partir do momento em que conhecemos os pensamentos da personagem – que o narrador nos revela – que criamos um mundo de experiência consensual, compartilhado e motivado.

## 2.6. A POÉTICA DA NATUREZA

*A natureza* em Guimarães Rosa tem fator decisivo e preponderante, não só em *A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA*, mas em toda a sua obra. Como palco e fluído que entremeia todas as instâncias narrativas, o ambiente natural acolhe as personagens como um ventre materno, solícito e renovador. Assim, um dos efeitos da trajetória sofrida em seu calvário por Nhô Augusto é a transformação de sua mente e corpo em harmonia com a natureza. A natureza desempenha um papel fundamental ao reintegrar um moribundo ao mundo dos vivos. Neste período, o narrador dedica parágrafos inteiros à descrição da personagem como um ser não-falante, ou quase-animal:

Quem quisesse, porém, durante este tempo, ter dó de Nhô Augusto, faria grossa bobagem, porquanto ele não tinha tentações, nada desejava, cansava o corpo no pesado e dava rezas para a sua alma, tudo isso sem esforço nenhum, como os cupins que levantam no pasto murundus vermelhos ou como os tico-ticos, que

---

<sup>37</sup> MATURANA R., Humberto. *COGNIÇÃO, CIÊNCIA E VIDA COTIDIANA*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 35

penam cem cessar para levar comida ao filhote de pássaro-preto – bico aberto, no alto do mamoeiro. a pedir mais.” (p 383)

Nhô Augusto só vai sair de seu jejum silencioso com a chegada do bando de seu Joãozinho Bem-Bem, quando volta a se integrar, mesmo por um breve período, a um grupo social. Este procedimento se assemelha a uma alienação, um alheamento do mundo dos homens e, em contrapartida, uma aproximação com a natureza. São parágrafos inteiros dedicados ao mundo do sertão em linguagem poética, ou numa prosa-poética, em que os elementos da natureza se posicionam em pautas como notas musicais:

E começaram os cantos. Primeiro, os sapos: - “Sapo na seca coaxando, chuva beirando”, mãe Quitéria!... Apareceu uma jia na horta, e pererecas dentro da casa, pelas paredes... E os escorpiões e as minhocas pulavam no terreiro, perseguidos pela correição das lava-pés, em préstitos atarefados e compridos... No céu sul, houve nuvens maiores, mais escuras. Aí, o peixe-frito pegou a cantar de noite. A casca de lua, de bico para baixo, “despejando”... Um vento frio, no fim do calor do dia... Na orilha do atoleiro, a saracura fêmea gritou, pedindo três potes, três potes, três potes para apanhar água... Choveu. (p 388)

Mas é no *andar solto* de Nhô Augusto no lombo do jegue que encontramos a performance exemplar de sua conduta natural. Nada mais importa à personagem, que soltou suas amarras com o mundo e embarcou em uma viagem sem destino. Para Nhô Augusto é Deus quem o guia pelo mundo do sertão. Mas Deus, aqui, está no plano discursivo – Nhô Augusto está imerso em seu meio natural, como faz questão de enfatizar o narrador – através da descrição dos pássaros, das nuvens, das cores e formas da topografia e da

vegetação: enfim, em toda a expressão em que se orchestra o mundo natural. Portanto não é a nominação que fará com que seja um ou outro, Deus ou a natureza, como sugere o poema de Alberto Caeiro:

Mas se Deus é as flores e as árvores  
E os montes e sol e o luar,  
Então acredito nele,  
Então acredito nele a toda hora,  
E a minha vida é toda uma oração e uma missa,  
E uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos.  
(...)  
E por isso eu obedeço-lhe,  
(Que mais sei eu de Deus que Deus de si próprio?),  
Obedeço-lhe a viver, espontaneamente,  
Como quem abre os olhos e vê,  
E chamo-lhe luar e sol e flores e árvores e montes,  
E amo-o sem pensar nele,  
E penso-o vendo e ouvindo,  
E ando com ele a toda hora.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> PESSOA, Fernando. *POEMAS DE ALBERTO CAEIRO*. Lisboa: Edições Ática, 1970, p. 28

É na *linguagem* que Guimarães Rosa vai tecer para a sua personagem o seu mundo, a sua vida e a sua natureza. E, assim, temos um encontro – uma convergência – de palavras preciosas: vida e linguagem:

Para Guimarães Rosa, linguagem e vida são uma só e mesma coisa. A literatura, arte da linguagem, brota da vida e não pode jamais separar-se dela. Uma pessoa que não faz da linguagem um espelho do seu próprio ser não chega a existir, e o escritor, mais do que ninguém, deve estar ciente disto. Sua relação com a linguagem é “um compromisso do coração”.<sup>39</sup>

A rede em que se tece a linguagem, ao mesmo tempo que aprisiona, é meio de libertação: a arte de urdir e de tecer é a mesma de *desfazer*, já que é sábia em destrinchar os seus próprios nós, e expor as suas entranhas. Esta plasticidade da linguagem mostra como ela pode estar em todos os lugares ao mesmo tempo, representar – ou substituir as coisas do mundo real – e voltar o olhar observador sobre si mesma.

Esta aparente contradição é própria da linguagem, matéria plástica, como prova admiravelmente Guimarães Rosa em sua escritura. Esta disjunção está inscrita no texto: é pelo jogo de palavras (e não-palavras) que se atinge a não-mente, a mente livre das artimanhas do pensamento. A utilização da linguagem para expressar a sua (própria) impossibilidade de expressar algo que está além de si alcança o seu auge na arte poética do *haiku*, o poema Zen: “Em poesia, o

---

<sup>39</sup> LORENZ, Günter in COUTINHO, Eduardo (org.). *GUIMARÃES ROSA*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 202



espaço vazio é o silêncio envolvente que um poema de dois versos requer – um silêncio da mente em que se não ‘pensa sobre’ o poema, mas se **experimenta a sensação real que ele evoca** - tanto mais fortemente quanto menos é dito”.<sup>40</sup>  
(grifo meu)

Talvez nós, ocidentais, não nos beneficiemos ao ler estes poemas, com a experiência do *nirvana* ou *satori*, mas encontramos em sua poética o seu caráter vital. Os haikus surgiram a partir do século XVII no Japão: “o poema de apenas dezessete sílabas que abandona o tema quase no próprio momento em que lhe pega”.<sup>41</sup> São poemas criados não como uma reprodução do mundo natural, mas como um de seus elementos: “a obra de arte não é apenas encarada como uma representação da natureza, mas antes como sendo, ela própria, um trabalho da natureza”<sup>42</sup>. Este vigor natural é conseguido com um ato de criação cercado de espontaneidade, de um autor imerso, além das cadeias do pensamento, em atitude de *conjunção* com o mundo.

É esta conjunção que Nhô Augusto revela: “Não pensava nada... E as mariposas e os cupins-de-asas vinham voar ao redor da lamparina... Círculo rodeando a lua cheia, sem se encostar...” (p 387) E então o mundo interior, a

<sup>40</sup> WATTS, Allan. *O BUDISMO ZEN*. Lisboa: Presença, s/d, p. 219

<sup>41</sup> WATTS, Allan. *O BUDISMO ZEN*. Lisboa: Presença, s/d, p. 219

<sup>42</sup> WATTS, Allan. *O BUDISMO ZEN*. Lisboa: Presença, s/d, p. 209

cadeia de pensamentos, cessa e é invadida pelo mundo exterior. E descobrimos que o mundo interior e o exterior são meras abstrações, distinções feitas por um observador na linguagem:

No Zen o homem não tem uma mente separada daquilo que conhece e vê, o que é quase expresso por Gochiku, no *haiku*:

A longa noite;

O som da água

Diz aquilo que penso.<sup>43</sup>

De repente, (aqui-e-agora) descobrimos que existe um observador (*eu penso*) e este observador não se distingue do que vê e ouve, ou seja, a cena natural é também a cena interior, em sua mente. De alguma forma, interior e exterior são a única e mesma coisa.

Esta fusão do interior e exterior, mente-mundo, é uma das características principais da poesia Zen e pode ser atribuída à *disposição sabi*. Em seu livro, *O BUDISMO ZEN*, Allan Watts explica que existem quatro tipos de *disposições* do artista no momento de criação de sua obra: *sabi*, *wabi*, *aware* e *yugen*.

Quando a disposição do momento é de solidão e silêncio, chama-se *sabi*. Quando o artista se sente deprimido ou triste e, neste peculiar vazio de sentimento, tem um vislumbre de qualquer coisa perfeitamente vulgar e desprezível no seu incrível “tal-qual (ismo)”, a disposição chama-se *wabi*. Quando o momento evoca uma tristeza mais intensa e nostálgica, associada ao outono e ao desvanecer do mundo, é chamada *aware*. E quando a visão é a percepção súbita de algo misterioso e

---

<sup>43</sup> WATTS, Allan. *O BUDISMO ZEN*. Lisboa: Presença, s/d, p. 221

estranho, sugerindo um desconhecido que nunca se poderá descobrir, a disposição chama-se *yugen*.<sup>44</sup>

Não caberia aqui uma análise extensa que revelaria toda a complexidade da poética haiku, mas vamos tentar esboçar os traços principais.

Como característica geral, os poemas constroem uma cena, ou evento, e retêm o leitor em suas palavras: somos envolvidos então nas redes imaginárias do pensamento. Em um dado instante, uma intervenção quebra esta cadeia do pensamento e nossa atenção é atraída para um fluir, entre um pensamento e outro, e percebemos então o próprio movimento do mundo. É na frase final que descobrimos – e que o autor nos dá – o sentido de todo o poema.

As relações da poética Zen com *A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA* são visíveis em alguns trechos da obra, que vamos destacar. Rosa elabora haikus mais longos, em que predomina a linguagem *narrativa*. Ou seja, a linguagem narrativa incorpora a poesia de modo a termos uma terceira formação da narração ficcional. E, mais especificamente, vamos identificar a construção do haiku no fecho que dá o sentido final a todo o poema; e através do olhar do observador que transforma o que vê em uma interação interior/exterior. Em duas passagens procuramos evidenciar essa *confusão*. Em Guimarães Rosa:

---

<sup>44</sup> WATTS, Allan. *O BUDISMO ZEN*. Lisboa: Presença, s/d, p. 217

E viu voar, do mulungu, vermelho, um tié-piranga, ainda mais vermelho – e o tié-piranga pousou num ramo do barbatimão sem flores, e Nhô Augusto sentiu que o barbatimão todo se alegrava, porque tinha agora um ramo que era de mulungu.(p 402)

E Moritake:

Uma flor caída

A voltar ao ramo?

Era uma borboleta.<sup>45</sup>

Esta conjunção com a natureza, que marca o texto de Guimarães Rosa, não deve ser interpretada em seu sentido mais imediato e convencional, mas no sentido em que lhe dá Antonio Candido: “refugindo a qualquer naturalismo e levando, não à solução, mas à suspensão que marca a verdadeira obra de arte, e permite a sua ressonância na imaginação e sensibilidade.”<sup>46</sup>

Mas, é na cena final que a natureza tem um de seus papéis mais importantes. Enquanto o mundo desaba no confronto entre Nhô Augusto e Joãozinho Bem-Bem, o olhar do narrador distingue uma mosca a voar: “No calor da sala, uma mosca esvoaçou.”(p 409) Em um instante, o fundo se transforma em figura. E a disputa entre uma e outra se dilui em um detalhe, aparentemente mínimo, que desconstrói os valores monumentais do embate entre os guerreiros. De forma irreverente, o narrador aponta para um

---

<sup>45</sup> WATTS, Allan. *O BUDISMO ZEN*. Lisboa: Presença, s/d, p. 225

<sup>46</sup> CANDIDO, Antonio. *TESE E ANÍTESE*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000, p. 123

fragmento do mundo, insignificante, mas que faz com que o mundo exista em sua multiplicidade e liberdade de formas.

### 3. A TRAJETÓRIA: DA LITERATURA AO CINEMA

Anna Maria Balogh<sup>47</sup>, em seu ensaio que coteja *VIDAS SECAS*, de Graciliano Ramos, e a obra cinematográfica homônima de Nelson Pereira dos Santos, (1963), utiliza os termos *conjunções*, *disjunções* e *transmutações* para estabelecer um quadro de relações entre as obras.

O processo de *tradução* do texto literário para o cinematográfico não se dá de forma direta, mas entre sistemas que têm em sua constituição elementos de natureza diversa. Roman Jakobson propõe uma terminologia específica para estas interações:

1. A tradução intralingual ou *reformulação* (rewording) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
2. A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
3. A tradução intersemiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais.<sup>48</sup>

E Balogh complementa

Este processo pressupõe a passagem de um texto caracterizado por uma substância da expressão homogênea – a palavra para um texto no qual convivem substâncias

---

<sup>47</sup> BALOGH, Anna Maria. *CONJUNÇÕES – DISJUNÇÕES – TRANSMUTAÇÕES DA LITERATURA AO CINEMA E À TV*. São Paulo: Annablume: ECA – USP, 1996.

<sup>48</sup> JAKOBSON, Roman. *LINGÜÍSTICA E COMUNICAÇÃO*. São Paulo: Cultrix, 1969, p. 64

da expressão heterogênea, tanto no que concerne ao visual quanto ao sonoro.<sup>49</sup>

Portanto, a transposição da obra literária para o cinema, mesmo mantendo entre ambos características conjuntivas e disjuntivas, sempre será uma *transmutação*, já que o resultado final será o de obras autônomas, independentes em suas características fundamentais: os elementos que a constituem.

Esta transposição do literário para o fílmico foi elaborada, em *A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA*, pelo próprio diretor Roberto Santos, em dois momentos: na confecção do roteiro cinematográfico – como roteirista – e na direção da obra – como diretor. Embora a produção cinematográfica seja sempre um trabalho coletivo que envolve uma equipe de profissionais que atuam de forma a interagir em todo o processo de realização, Roberto Santos teve uma visão privilegiada da obra ao fazer este percurso, de dialogar com o texto literário de Guimarães Rosa, de criar uma transposição que se insere entre o literário e o cinematográfico – o roteiro – e fazer com que este roteiro se materializasse através do aparato cinematográfico. A participação de Roberto Santos no processo de transmutação do conto é integral e completa já que a autoria do roteiro lhe dá o domínio total da adaptação ou da transposição literária. Em muitos filmes, estas etapas – roteiro e direção – são feitas por

---

<sup>49</sup> BALOGH, Anna Maria. *CONJUNÇÕES – DISJUNÇÕES – TRANSMUTAÇÕES DA LITERATURA AO CINEMA E À TV*. São Paulo: Annablume: ECA – USP, 1996, p. 37

profissionais diferentes, o que incrementa o resultado coletivo final, mas diminui a participação do diretor como criador.



#### 4. O FILME AUGUSTO MATRAGA

A filmografia de Roberto Santos se inicia com *O GRANDE MOMENTO* (1958), uma obra que, apesar das restrições, apresenta evidentes relações com o neo-realismo italiano, como aponta Mariarosaria Fabris: “o filme de Roberto Santos, embora tenha ecos dramáticos, é uma comédia e na minha opinião, o neo-realismo não produziu comédias” mas conclui: “apesar de predominar o tom de comédia, ele dialoga, e muito, com a obra de De Sica”, especialmente *Ladrões de Bicicleta*, (*Ladri di Biciclette*, 1948). O que nos cabe, entretanto, ressaltar aqui é o *diálogo* travado entre Roberto Santos e o neo-realismo italiano que vai caracterizar, a princípio, os seus primeiros filmes, incluindo-se aí – a nosso ver – *A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA* (1965), seu segundo filme. Este diálogo com o neo-realismo se travou também entre outros autores/diretores, marcando a cinematografia de toda uma geração que formou o *Cinema Novo*: Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Rui Guerra, Leon Hirszman, Anselmo Duarte, Roberto Farias, (entre outros). Em depoimento a Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos diz:

...a grande influência que recebemos foi do Neo-realismo. A gente descobriu que

podia fazer um cinema no Brasil sem estúdios gigantescos, sem grandes capitais, com equipamento leve. As histórias saíam da própria realidade, enfim, todos aqueles ensinamentos. E principalmente a idéia de transformação social, que era o mais importante e que o Cinema Novo herdou e fez.<sup>51</sup>

E voltando a Mariarosaria Fabris:

Ao livrar-se dos cenários artificiais do cinema dos anos 30 (1929-1942-43), o neo-realismo redescobria a paisagem italiana e nela reintegrava o homem. As temáticas que transformavam homem e paisagem em protagonistas se inspiravam diretamente na realidade e na necessidade de registrar o presente: a guerra e a luta de Resistência antifacista, num primeiro momento, mas logo depois, também a “questão meridional”, a reforma agrária, a crise do desemprego nas áreas urbanas, a emigração, o abandono da infância e da velhice, a condição da mulher.<sup>52</sup>

Se aplicarmos esta definição do cinema neo-realista italiano à nossa realidade, identificamos no filme de Roberto Santos *A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA* a questão *universal*<sup>53</sup> dos problemas humanos, a redescoberta da paisagem e do homem brasileiros, tratados em primeiro plano. Esta questão encontra eco nas palavras de Giuseppe De Santis, citado por Fabris: “o que caracteriza o neo-realismo não é o modo de narrar, não é a câmara que passeia na rua ou a utilização de atores não profissionais; é o fato de

---

<sup>51</sup> VIANY, Alex. *O PROCESSO DO CINEMA NOVO*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 483

<sup>52</sup> FABRIS, Mariarosaria. *NELSON PEREIRA DOS SANTOS: Um Olhar Neo-Realista?* São Paulo: Edusp, 1994, p. 26

<sup>53</sup> O *universal* a que fazemos referência aqui deve ser compreendido no sentido de ser abrangente para a humanidade de forma *relativa*: o bem e o mal, tratados no conto e no filme são matizados e transformam-se em experiências pessoais e particulares quando são trazidos à esfera dos fenômenos humanos.

colocar, clara, abertamente, os problemas de nossa época, de nosso país.”<sup>54</sup>

Sob esta perspectiva, foi o que fez Roberto Santos ao plasmar as características regionais com o confronto das forças que regem não só o sertão, mas a cultura brasileira, seus sistemas de poder e suas repercussões sociais.

Estas questões estavam em plena discussão na época – logo depois do golpe militar de 1964 que instaurou o sistema ditatorial no país – quando a elite intelectual brasileira, criadora dos bens culturais, estava diante de uma encruzilhada: de um lado, o caminho da luta armada como reação a um poder que se impôs pelas armas e, de outro, o caminho da arte e do discurso político como agentes transformadores da sociedade. Essa dicotomia entre o discurso e a ação, está representada na letra da música *Caminhando (Para não dizer que não falei das flores)* de Geraldo Vandré (1968), que se tornou um *hino* contra a ditadura ao questionar o imobilismo da nação – “quem sabe faz a hora, não espera acontecer” – e faz duras críticas ao militarismo: “Nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição, de morrer pela pátria e viver sem razão”. Geraldo Vandré é também o autor da trilha sonora de *A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA*, tendo utilizado esta poética revolucionária nas letras que compôs para o filme, como veremos no capítulo seguinte.

O historiador Marcelo Ridente contextualiza a revolução como uma

---

<sup>54</sup> FABRIS, Mariarosaria. *NELSON PEREIRA DOS SANTOS: Um Olhar Neo-realista?* São Paulo: Edusp, 1994, p. 26

utopia cultural da época:

Na década de 60, a utopia que ganhava corações e mentes era a revolução (não a democracia ou a cidadania, como seria anos depois), tanto que o próprio movimento de 1964 designou-se como *revolução*. As propostas de revolução política, e também econômica, cultural, pessoal, enfim, em todos os sentidos e com os significados mais variados, marcaram profundamente o debate político e estético, especialmente entre 1964 e 1968. Enquanto alguns inspiravam-se na revolução cubana ou na chinesa, outros mantinham-se fiéis ao modelo soviético, enquanto terceiros faziam a *antropofagia* do maio francês, do movimento *hippie*, da contracultura, propondo uma transformação que passaria pela revolução dos costumes. Rebeldia contra a ordem e revolução social por uma nova ordem, mantinham diálogo tenso e criativo, interpenetrando-se em diferentes medidas na prática dos movimentos sociais, expressa nas manifestações artísticas e nos debates estéticos...<sup>55</sup>

Este clima revolucionário reverbera nos filmes do Cinema Novo, especialmente em *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL*, de Glauber Rocha (1964), na fala da personagem *Corisco*: “Homem nessa terra só tem validade quando pega nas armas para mudar o destino”; e no confronto final entre Antonio das Mortes e Corisco, ou seja, a luta armada como instrumento para a solução do conflito em que se anulam o bem e o mal: “A terra é do homem, não é de Deus nem do Diabo”.

Estas questões ecoaram por toda a década de 60, e o cinema foi o seu porta-voz: “O cinema estava na linha de frente da reflexão sobre a realidade brasileira, na busca de uma identidade nacional autêntica do cinema e do homem

---

<sup>55</sup> RIDENTE, Marcelo. *EM BUSCA DO POVO BRASILEIRO*. Rio de Janeiro: Record, 2000,

brasileiro, à procura de sua revolução.”<sup>56</sup> O filme de Roberto Santos engrossa o debate destas questões ao focar o mundo do sertão e os seus sistemas de poder, que são os sistemas que dominavam e ainda dominam o nosso país. O povo, assim, se desloca do fundo, do *background* narrativo, para o primeiro plano. Como assinala Marcelo Ridente:

Falar do povo, pelo povo, dar a palavra ao próprio povo, as variantes e debates eram muitos, mas o centro continuava sendo a busca das raízes do autêntico homem do povo, cuja identidade nacional seria completada verdadeiramente no futuro, no processo da revolução brasileira. Essa busca nacional e popular marcou os filmes dos anos 60, particularmente do Cinema Novo, cujos cineastas foram mudando ao longo do tempo (por exemplo, deixando de lado o projeto da revolução), mas sempre conservando algum aspecto de sua marca original: a vinculação, de algum modo, ao povo.<sup>57</sup>

Esta *vinculação ao povo* é uma das características que marcaram os filmes produzidos na época, principalmente os filmes do Cinema Novo, fazendo com que *A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA* se inclua no contexto temático e estético *cinemanovista*. As diferenças se apresentam na visão de cada autor, que vai imprimir em seus discursos a representação de realidades diversas. Roberto Santos veio da experiência com o cinema *empresarial*, dos estúdios como a Vera Cruz, Multifilmes e Kino, empresas paulistas que surgiram do

---

<sup>56</sup> RIDENTE, Marcelo. *EM BUSCA DO POVO BRASILEIRO*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 89

<sup>57</sup> RIDENTE, Marcelo. *EM BUSCA DO POVO BRASILEIRO*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 102

investimento de capital industrial no final da década de 40. Na época, não existiam filmes realizados fora das grandes empresas que detinham, não só o capital, mas os recursos humanos e técnicos para realizá-los. O desejo da maioria dos cineastas, entretanto, era fazer um cinema que não tivesse as amarras do cinema empresarial, que sofria intervenção em todos os níveis de sua produção, desde o argumento até a distribuição final. Nelson Pereira dos Santos, com *RIO, 40 GRAUS* (1955), conseguiu quebrar esta cadeia produzindo o primeiro filme independente, *puro*.

Nas palavras de Roberto Santos, em depoimento a Maria Rita Galvão:

Falar em cinema independente é falar em *Rio Quarenta Graus*. Porque foi o primeiro filme daquela fase que teve na sua origem mais um componente fundamental para a definição do que seja a independência na produção cinematográfica: o fato de se achar que vale a pena correr o risco de concretizar uma idéia sem que a coisa esteja de algum modo assegurada, sem que haja anteparos comerciais, industriais ou financeiros garantindo o filme.<sup>58</sup>

*RIO, 40 GRAUS* foi uma exceção. Um ato único na época, mas que serviu para abrir novos caminhos e mostrar outras formas possíveis de criação e produção em cinema. O que se seguiu foram filmes híbridos em que havia uma conformação entre as idéias e o capital, mobilizados através de acordos entre os agentes que compõem o processo de produção cinematográfica: empresas,

---

<sup>58</sup> GALVÃO, Maria Rita. *BURGUESIA E CINEMA: O CASO VERA CRUZ*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 213

bancos, laboratórios, artistas, técnicos e cineastas. Esta composição poderia fazer com que um filme se configurasse como mais ou menos independente ou empresarial. O aporte da experiência com o cinema independente veio de Nelson Pereira dos Santos, que trabalhou como *produtor* em *O GRANDE MOMENTO* (1957) e como *produtor associado* em *A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA*. Além disso, Nelson trouxe para *Matraga* o diretor de fotografia Hélio Silva e o operador de câmera Ronaldo Ribeiro, ambos de *RIO, 40 GRAUS*. Os recursos financeiros para a realização do filme vieram do Banco Nacional de Minas Gerais e da CAIC (Comissão de Incentivo à Indústria Cinematográfica) do Rio de Janeiro.

#### 4.1. O NARRADOR MUSICAL

Antes mesmo das imagens do filme surgirem – em escurecimento (ou *fade*), ouvimos a música<sup>59</sup> e os vocais de Geraldo Vandré e do Trio Marayá:

*Vim aqui só pra dizer,  
Ninguém há de me calar,  
se alguém tem que morrer,  
que seja pra melhorar.*

---

<sup>59</sup> A música de Vandré, que lembra um *canto* ou *toada* nordestina, foi editada no LP GERALDO VANDRÉ, *5 ANOS DE CANÇÃO*, com o título: *RÉQUIEM PARA MATRAGA*. São Paulo: Discos RGE/ FERMATA, 1969.

Como uma entidade metafísica, em sua instância *exegética* – vinda de fora – o *narrador musical* se apresenta e dá à narrativa um outro sentido àquele que as imagens nos mostram: Nhô Augusto, no canto esquerdo do quadro, observa solitário o mesmo desfiladeiro em que vai pular, seriamente ferido, algumas cenas adiante. Neste contexto, o narrador musical já insinua para o espectador a morte de Nhô Augusto. A letra – “*tem que morrer*” se sobrepõe à figura que será identificada como a personagem principal. Estas questões, mesmo sob uma construção condicional (*se* alguém – *que* seja) são enquadradas em um contexto determinista, sob a ação do destino. O que reforça o caráter onisciente e impositivo de sua voz. É a voz sem lugar, indeterminada, como a *voz de Deus*.<sup>60</sup>

O vocal *solo* enfatiza a solidão e a condição individual da personagem que está em constante conflito com o mundo. Nhô Augusto é um ser incompreendido, deslocado de sua realidade, que vive uma vida dupla, ou seja, está e não está no mundo. A música, neste contexto, se configura como um *outro*, uma instância paralela que acompanhará a personagem até o fim.

No final do filme, como o símbolo infinito ( $\infty$ ) que marca o fim de

---

<sup>60</sup> Auerbach, em análise do texto bíblico que relata o sacrifício de Isaac, demonstra a sua perplexidade ao tentar localizar as duas personagens que abrem o relato: Abraão e Deus: “Onde estão os dois interlocutores? Isto não é dito. Mas o leitor sabe muito bem que normalmente não se acham no mesmo lugar terreno, que um deles, Deus, deve vir de algum lugar, deve irromper de alguma altura ou profundidade do terreno, para falar com Abraão. De onde vem ele, de onde se dirige a Abraão? Nada disto é dito.” AUERBACH, Erich. *MIMESIS*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 5



*GRANDE SERTÃO: VEREDAS*, este trecho musical volta, indicando o sentido transcendente da narrativa, em que a morte proporcionaria um recomeço da vida. Estas questões revelam que as composições de Vandr  (como um *co-narrador*), imprimiram novos sentidos   narrativa, em relações de sobreposição, de imbricação e de distanciamento. Inimá Simões sintetiza estas relações das músicas com o filme – como *comentários cantados*:

*Matraga*   um filme de sensações e os comentários cantados de Vandr  contribuem para isso, embora, às vezes surjam d vidas sobre a perfeita articulação com o sentido da trama. Roberto contou uma vez em João Pessoa, no I Seminário Paraibano sobre Cinema e Literatura, realizado em 1977, que a música de Geraldo Vandr  não se ajustava ao desenho psicológico do anti-herói *Matraga*, como ocorria com os versos ‘se alguém tem que morrer que seja pra melhorar’. Penso que ele foi surpreendido e nunca pesou em limitar a inventividade de Vandr , o entusiasmo que o levava na alta madrugada frente ao prédio onde Roberto morava, para cantar alguma composição que tinha feito para a trilha.<sup>61</sup>

Um exemplo destas relações surge quando o narrador musical revela o *seu mundo interior* – sobrepondo-se ao mundo interior de Nh  Augusto, numa operação de interação e integração entre narrador e personagem:

“O que sou nunca escondi,  
vantagem nunca contei,  
muita luta já perdi,  
muita esperança gastei.

---

<sup>61</sup> SIMÕES, Inimá. *ROBERTO SANTOS: a hora e vez de um cineasta*. São Paulo: Estão Liberdade, 1997, p. 85

*Até medo já senti,  
e não foi pouquinho não!”*

Neste trecho, Nhô Augusto cavalga ao encontro do Major Consilva para a desforra. A justaposição da composição musical à cena não pode deixar de imbricar as duas instâncias narrativas: o narrador musical e a personagem tornam-se, momentaneamente, um só. E, assim, surgem novas relações para o Nhô Augusto fanfarrão e inconseqüente que nos foi mostrado até agora: torna-se mais humano em suas contradições, ou seja, abre-se em sua impotência e fragilidade, desmistificando-se a sua figura de valentão. Esta revelação, no entanto, é relativa, já que passado o momento de conjunção, surgem as contradições entre o teor musical e a personagem. Não poderíamos ouvir de Nhô Augusto a frase “o que sou nunca escondi” com tanta convicção como é dita pelo narrador musical. Ou seja, é aceitável vinda do narrador musical, que acabamos de conhecer. Mas não é para Nhô Augusto, que já conhecemos e que se caracteriza pela ambigüidade e pela indefinição. Estes deslocamentos marcam também a distância entre as revelações do narrador musical e o universo que se constrói, a cada instante, entre a personagem e seu meio. Assim, as intervenções musicais têm um *outro tempo*. Um tempo que se relativiza em relação ao tempo empírico, marcado pelas horas e minutos. Assim, o narrador musical percorre a trajetória do céu à terra, e de uma visão panorâmica da história até as instâncias mais profundas da personagem, em instantes.

Nesta outra passagem, o narrador musical intervém, revelando por sobreposição a convicção cristã da personagem:

*“Pra fazer bem pro meu irmão,  
não vejo ano, dia e mês,  
vou com Jesus no coração,  
pra minha hora e minha vez.”*

Este trecho, que acompanha a luta final entre Joãozinho Bem-Bem e Nhô Augusto, impõe à personagem uma certeza metafísica que se coloca além de sua postura pendular, que oscila entre a religião e a vingança, além de carregá-la de um caráter messiânico – um enviado de Deus com o objetivo de converter os infiéis. Esta disjunção fica mais evidente se a relacionarmos ao momento em que é desencadeada: a indignação e a reação à luta, quando Joãozinho Bem-Bem consegue cortar a camisa de Nhô Augusto. Roberto Santos escreve no Roteiro de *A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA*: “O rasgo evidencia, nitidamente, a marca de ferro impressa no peito de Nhô Augusto. Seu rosto esbrazeia de ódio e vergonha...”<sup>62</sup> Esta sobreposição de sentidos revela o caráter *interpretativo* da música de Vandrê, ou seja, permeia a narrativa e interage com ela. Mas também coloca em evidência sua autonomia: a narrativa parece fluir

---

<sup>62</sup> SANTOS, Roberto. *ROTEIRO DE A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA*. Cópia cedida por Marília Santos, p. 108

*independentemente* da música, revelando a transitoriedade e ao mesmo tempo a interatividade do narrador musical.

Além disso, o contraponto musical vai destacar a concepção *realista* do filme, como veremos adiante, já que nas cenas em que não há música, predominam os sons ambientais: o vento, os pássaros e os ruídos naturais.

As intervenções musicais vão também intensificar os domínios emocionais que prevalecem nas cenas: a sedução e a traição de Dionóra; o orgulho ferido e a revolta de Nhô Augusto; a atrocidade da morte de Quim; a dor e o sofrimento de Nhô Augusto e a sua ressurreição, entre outros. Numa das cenas mais belas do filme, que mostra o *renascimento* de Nhô Augusto, o montador Silvio Renoldi criou um curto *clipe musical*, sincronizando os acordes de violão (e coro) com as imagens de uma candeia; Nhô Augusto deitado, inerte; e o vôo dos paturis no céu. Assim, a luz do lampião (a morte, o sofrimento, o interior) dá lugar à luz do sol (o exterior, o céu, o vôo livre dos pássaros, a vida). Além disso, a revoada de paturis que vinha da direita para a esquerda, muda de direção, representando visualmente a reviravolta da situação da personagem. Mãe Quitéria explica o acontecimento ao padre: “Foi Deus que ajudou, padre. O facão já estava encostado na garganta, pronto pra talhar!”

## 4.2. O REALISMO<sup>63</sup> DO MUNDO DO SERTÃO

Roberto Santos construiu um discurso *realista* em *A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA* que se revela através de uma multiplicidade de ações. A primeira é a ausência da música em grande parte do filme. Nestes momentos não-musicais as personagens estão mergulhadas em um universo sonoro natural, em que predominam os sons do ambiente. Esta *crueza* narrativa se opõe à grandiloquência, às tonalidades emocionais e ao colorido das intervenções musicais. Assim, por oposição, a *falta* da música se torna perceptível, e faz com que – nestes momentos – também nos sintamos no mesmo ambiente, já que, como espectadores, também vivemos basicamente em um mundo *não-musical*. Esta identificação é também uma constatação da *impressão de realidade* do mundo em que vivem as personagens.

A presença da *voz de Deus*, como vimos no capítulo anterior, cria uma cisão narrativa entre *o mundo de onde vem a voz*, divino, metafísico, superior, e *o mundo de onde não vem a voz*, terreno, inferior, dos seres de carne e osso. Na ausência desta voz prolifera o *realismo*: são as situações em que a personagem, assim como as pessoas na vida cotidiana, se vêem sós diante do mundo.

---

<sup>63</sup> O termo *realismo* utilizado neste trabalho dever ser entendido como a intenção de se construir uma *impressão de realidade* que corresponda aos mundos que conhecemos ou imaginamos como tais. O mundo do sertão será realista no filme de Roberto Santos se for consensual em seu envolvimento com o espectador.

A fotografia do filme é outro fator que contribui para este realismo. Hélio Silva trouxe para o filme um tom *natural*: como a maioria das filmagens foi feita em ambientes exteriores, ficam submetidas às condições da luz predominante no momento da filmagem. Assim, muitas vezes notamos que há uma *descontinuidade* na iluminação entre dois planos contíguos, levando à impressão de imprevisibilidade, de uma dinâmica que se aproxima de nossa experiência com as intempéries da natureza; ou seja, reproduz-se cinematograficamente uma característica do mundo empírico em sua inconstância e transitoriedade.

Além disso, esta aparente incorreção da continuidade fotográfica, revela-se uma estratégia estética que, fazendo coro com os filmes do Cinema Novo, se constitui em um ato de irreverência frente à hegemonia dos códigos do cinema clássico, em que impera a perfeição do acabamento, principalmente devido às filmagens em estúdio, onde existe controle total da iluminação e do meio ambiente. Esta descontinuidade se revela um instrumento de desconstrução, de fragmentação dos espaços narrativos que faz surgir uma pluralidade de sentidos que, além de se aproximar da dinâmica do mundo cotidiano, constitui um ato político. Esta questão está delineada no corpo teórico do Cinema Novo; na famosa frase de Glauber Rocha, “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”. É uma frase que aponta para a autonomia da produção, a desvinculação do cinema aos grandes capitais, a irreverência aos códigos estéticos em vigor, enfim, a *liberdade* em contraposição ao cinema servil dos estúdios.

Portanto, encontramos em *A HORA E VEZ DE AUGUSTO* MATRAGA uma espontaneidade – e liberdade – que muitas vezes nos surpreende: na cena final, quando Joãozinho Bem-Bem está em frente à igreja e percebe a aproximação de Nhô Augusto no burro, temos duas ambientações conflitantes: a seqüência de Joãozinho Bem-Bem mostra a igreja sob um céu nublado e escuro, enquanto que Nhô Augusto se aproxima em um céu aberto. As relações entre um e outro, entre o bem e o mal, entre o peso do dever a cumprir e a leveza de um caminhar livre, perambulando pelo mundo, invadem a nossa mente.

O realismo também é construído através da linearidade cronológica da história. Desde o início do filme, acompanhamos a trajetória de Nhô Augusto de forma direta, sem outros segmentos narrativos que poderiam se interpor ao transcurso da ação, como *flash-back*, *sonho*, *imaginação*, *delírio*. A elipse é constante, mas curta, não configurando transposições longas de tempo. Em algumas situações foram criados efeitos para destacar estas passagens de tempo:

1. no início do filme, a mesma cena da igreja é filmada em seqüência do dia à noite;
2. durante a lenta ressurreição de Nhô Augusto há um *zoom-in* que avança para um orifício claro no cenário, que aparece como uma luz no fim do túnel. Mas a curta duração destas elipses evidencia que a *aparência* física de Nhô Augusto muda muito pouco em função do tempo.

A ausência de *efeitos especiais* <sup>64</sup> em quase toda a extensão do filme – em contraposição ao corte simples entre planos ou *corte seco* – acentua esta condição de *percepção direta do mundo*. A *montagem* foi outro instrumento essencial para criar este efeito de realidade: a justaposição dos blocos narrativos em sequência cronológica. Os eventos narrativos que implicam em simultaneidade, foram ordenados paralelamente, não se perdendo nunca o fio condutor da história. É o caso da chegada de João Lomba ao vilarejo de Tombador; e também do bando de jagunços – que não identificamos ainda como sendo o bando de Joãozinho Bem-Bem – que se aproximam em plano aberto, de longe. Esta *economia* ou parcimônia na utilização do arsenal de efeitos cinematográficos acentua o *tom despojado* que Roberto Santos imprimiu ao filme, como veremos adiante, fazendo com que se aproxime do sentido de *verdade* do neo-realismo italiano, como nos revela Roberto Rossellini:

A dramatização, a procura de efeitos, afasta da verdade. Ora bem, se nos mantivermos próximos da verdade, é difícil procurar efeitos. Se queremos fazer alguma coisa o mais útil possível devemos eliminar toda a falsificação e tentar livrarmo-nos das tentações de falsificar a realidade. <sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Câmera lenta, câmera rápida, fusão, sobreposição de imagens, cortina, desfocamento, variações de contraste, filtros fotográficos, entre outros.

<sup>65</sup> ROSSELLINI, Roberto em declarações recolhidas por Francisco Llinás e Miguel Marías, Madrid, janeiro de 1970, in NUESTRO CINE, nº 95, março de 1970 – citado em AMENGUAL, Barthelemy e outros. *CINEMA, ARTE E IDEOLOGIA*, Porto: Afrontamento, 1975, p. 93



### 4.3. O BALANÇO DO PÊNDULO

Permeiam o filme de Roberto Santos dois movimentos principais que se apresentam em dois eixos: o eixo horizontal que percorre a tela lateralmente, da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda ( $\leftrightarrow$ ), e o eixo transversal, que percorre a tela no sentido da profundidade ( $\updownarrow$ ). Estes dois eixos vão criar uma estética visual e ideológica – o bem e o mal, a fraqueza e a força, o conhecido e o desconhecido – a partir do posicionamento espacial, dentro do campo cinematográfico. Uma primeira sistematização entre a esquerda e a direita é a que representa a oposição entre *fraqueza* e *força*. Durante o ataque do bando de Joãozinho Bem-Bem à igreja, Roberto Santos *dividiu* a tela: o padre, a família do velho e a igreja sempre se posicionam do lado esquerdo: o padre enfrenta Joãozinho Bem-Bem empunhando a cruz ( $\rightarrow$ ) enquanto que Bem-Bem vem ao seu encontro, ao contrário, pela direita ( $\leftarrow$ ).

Esta construção, em explícito conflito visual, ( $\rightarrow \leftarrow$ ) se mantém até o final, quando Nhô Augusto passa para o lado do velho. Até este momento, o confronto ainda não se deflagrou <sup>66</sup>. Mas, de acordo com as estratégias da

---

<sup>66</sup> O sentido que procuramos dar à palavra *confronto* é a do conflito que resulta em uma *reação social*. Até o momento da reação de Nhô Augusto, o bando de Joãozinho Bem-Bem empreendeu a invasão da igreja, não configurando um confronto em si, mas uma violação. O entrevero de Joãozinho com o padre também não resultou em confronto: o padre, resignado, deixa Bem-Bem arrastá-lo para fora da igreja.

montagem cinematográfica de Eisenstein <sup>67</sup>, o confronto entre os opositores vai se delineando na mente do espectador, ou seja, vai sendo criado em um espaço virtual onde estes movimentos de oposição já deflagraram o choque.

Assim, a *fraqueza* que está à esquerda da tela ganha força com a união de Nhô Augusto, mas só vai se equiparar à força de Bem-Bem depois da morte de todos os jagunços. É a prova final para que Nhô Augusto atinja o mesmo grau de valentia de Bem-Bem. A partir deste momento os dois se enfrentam de igual para igual. A estratégia visual de Roberto Santos privilegia os movimentos de oposição lateral ( $\leftrightarrow$ ) para o duelo entre os dois adversários principais. O duelo entre Nhô Augusto e o bando é mostrado principalmente através do eixo transversal ( $\updownarrow$ ), em profundidade. A igualdade de condições entre os dois adversários evolui para a *confusão* – entre a força e a fraqueza, o bem e o mal e Deus e o diabo – trocando-se estas oposições quando eles mudam de lado, em giros que desorientam a identificação entre um e outro e entre uma coisa e outra.

Outra relação com os movimentos laterais é o que revela a desorientação de Nhô Augusto, a sua ambigüidade. De um lado o passado, a memória, a vingança; de outro a resignação e a submissão à religião. Durante o cortejo em que acompanham um enterro, Nhô Augusto desabafa com Mãe Quitéria; a

---

<sup>67</sup> Serguei Eisenstein (1898 – 1948), cineasta russo, que com outros cineastas soviéticos criaram um *corpus* teórico privilegiando a montagem cinematográfica. Ao justapor dois planos em oposição de movimento, de luz, de volume, cria-se na mente do espectador um terceiro plano que resulta na somatória virtual de ambos.

câmera acompanha o movimento em travelling lateral à esquerda ( $\leftarrow$ ): “ – A senhora já pensou o que devem estar falando de mim lá na minha terra? Quanto achincalhe, quanta maldade?” Segue-se o relato de suas proezas, de seus desmandos e brigas, terminando com o desejo de voltar para uma vingança: “...ao menos para honrar o Quim eu tinha ordem de fazer alguma vantagem.” Mas se arrepende: “Eu sei que isso não é coisa pra mim... Desgraçado é o que sou, mãe Quitéria”. Neste momento a câmera inverte o seu eixo e o travelling passa a acompanhá-los no sentido inverso ( $\rightarrow$ ): “Se aquieta, filho: debaixo do angu tem molho e detrás do morro tem morro. Cada um tem sua vez, a sua hora, e a hora e a vez de Nhô Augusto há de chegar!” E Nhô Augusto: “É, deve ser... há de chegar...”

Em outra situação, logo após o jantar oferecido a Bem-Bem, os jagunços estão entoando e assoviando a *CANTIGA BRAVA*.<sup>68</sup> Nhô Augusto procura o seu quarto, como um refúgio onde possa estancar o processo de sedução com Bem-Bem. Ajoelha-se à direita e reza ( $\rightarrow$ ), mas os sons vindos de fora invadem o quarto. Levanta e fecha a janela que está à sua esquerda ( $\leftarrow$ ). Mesmo assim, a cantiga continua, agora não vinda de fora, mas assobiada por Nhô Augusto que avança em direção à câmera, feliz em se deixar seduzir pelo mundo dos

---

<sup>68</sup> *CANTIGA BRAVA*: “O terreiro lá de casa, não se varre com vassoura: varre com ponta de sabre, bala de metralhadora... A roupa lá de casa, não se lava com sabão: lava com ponta de sabre e com bala de canhão...”

jagunços.

Entretanto, este processo de sedução se constrói a partir da cena anterior, o jantar. A disposição dos jagunços no terreno é circular: um grande arco (  $\cap$  ) onde Nhô Augusto transita, servindo bebida e comida. Atuando no eixo da profundidade (  $\updownarrow$  ), a câmera cria uma série de relações de *aproximação* com o bando que também se torna um processo de aproximação com o espectador em uma sobreposição, ou identificação, com a personagem de Nhô Augusto. Assim, os movimentos físicos das personagens são trocados pelos movimentos óticos – e virtuais – de câmera, principalmente *zoom-in*.<sup>69</sup> O primeiro *zoom-in* mostra Joãozinho Bem-Bem que sorri, mas ainda se mostra desconfiado de Nhô Augusto. O segundo, Juruminho, que se mostrou o *favorito* de Nhô Augusto e desempenha um papel duplo, vai ser o motivo da vingança de Bem-Bem; e ser lembrado por Nhô Augusto quando chega à cena da batalha na igreja. Outra série de aproximações da câmera (*zoom-in*) vai contribuir, também, para criar um grande suspense antes do tiro com a *winchester*. Numa sequência de quatro movimentos em *zoom-in*: 1. lateral, mostrando o bando e fechando em

---

<sup>69</sup> Inimá Simões, em *A HORA E VEZ DE UM CINEASTA*, revela que *Matraga* foi um dos primeiros filmes brasileiros a utilizar o zoom: “Hélio (Silva, fotógrafo) pilotava uma Cameflex zero quilômetro, trazida de Paris por Luis Carlos Barreto, e imediatamente batizada de Jacqueline e com direito a flores todos os dias.” (p. 81) O *zoom* é em nosso entender um recurso *virtual* porque não empreende um deslocamento físico; ou seja, através de uma peripécia tecnológica nos coloca frente-a-frente com uma estrela distante ou com uma bactéria microscópica.

Joãozinho Bem-Bem; 2. partindo de Juruminho e mostrando o outro lado dos jagunços sentados; 3. lateral de Nhô Augusto que faz pontaria; e 4. o galho sendo partido pelo tiro – em *zoom-out* – concluindo visualmente a sequência. No entanto, só o plano rápido de Mãe Quitéria (observando atentamente), inserido entre os planos 2 e 3, é *fixo*, mostrando o outro lado da moeda, ou seja, que simultaneamente ao processo de sedução – entre Nhô Augusto e o bando – persiste a ancoragem na religião – alentada pela personagem. Esta dualidade persiste até o final do filme, no movimento *aleatório* de Nhô Augusto no burrinho. Uma mistura de *sedução* – que o faz lançar-se ao mundo e encontrar-se com Joãozinho Bem-Bem – e *submissão* aos desígnios da religião que vão revelar *a sua hora e vez*.

#### 4.4. O JULGAMENTO DA RELIGIÃO

O papel da Igreja, do padre, de Deus e, por extensão, da *religião católica* se coloca em outra instância: Roberto Santos destitui de poder cada um deles. Retira da *casa de Deus* o seu poder ao mostrá-la invadida pelo inimigo e transformada em uma arena de guerra. O padre é tripudiado e ironizado por Joãozinho Bem-Bem que o expulsa da igreja como um fantoche. O que poderia restar do poder da religião é esvaziado pela subversão e debilitação de suas representações. Na cena final, o padre ajoelha-se perante o altar, num gesto de

reverência, mas é a perplexidade e a indignação que o assaltam. Assim, o que aparentemente seria uma referência a um poder de *mediação* na batalha entre Nhô Augusto e Joãozinho Bem-Bem, se transforma em um crivo profundo. Uma crítica ao catolicismo, à Igreja Católica, aos tentáculos impotentes de um poder que se constitui e ao mesmo tempo se anula frente aos problemas cruciais de nossa realidade social.

Roberto Santos não parte para esta crítica no último momento, mas a constrói aos poucos, durante toda a narrativa. Em primeiro lugar, tornando a personagem de Joãozinho Bem-Bem mais *cristã*: evitando que se confunda com um enviado do demônio, o que tornaria o embate final uma disputa entre Deus e o diabo. Em duas ocasiões Roberto Santos dá à personagem este toque de religiosidade: na cena do jantar oferecido por Nhô Augusto, em que Joãozinho Bem-Bem reza, seguido por todos os jagunços, e no encontro com o padre – que empreende a defesa da igreja e da família do velho e ordena que beije a cruz. Embora o seu comportamento esteja sempre carregado de ironia e irreverência, não pode ser confundido com um anticristo, ou um ser que tem como meta destruir a Igreja e suas instituições. Mas elas se colocaram em seu caminho, nas palavras de Bem-Bem: “Achava melhor mandar esse povinho sair, padre. Melhor pra todos... ou não?” A utilização da lança da igreja por Nhô Augusto, sugere algumas questões ambíguas: a crítica à religião pela subversão de seus instrumentos, como vimos anteriormente, se antagoniza com o *dom* da lança, ou

seja, a lança daria um poder especial a um ser comum, ou o contrário, poderia se tornar poderosa nas mãos de um ser que foi escolhido por Deus. É no contexto da própria religiosidade cristã que encontramos a figura de *São Jorge*, que utiliza uma grande lança para aniquilar o inimigo, o dragão da maldade.

Mas estas relações imagéticas ficam na formulação, na *sugestão de formas* que se desintegram quando descobrimos que o confronto, entretanto, se dá no plano terreno, entre seres humanos comuns destituídos de qualquer poder especial. E assim, o espetacular dá lugar ao corriqueiro: as forças do bem e do mal se deslocam e deixam os seres humanos livres para resolverem as suas picuinhas pessoais. São os gestos, os gritos e as gargalhadas das personagens que preenchem a cena.

Os dois planos finais desta seqüência revelam a amplitude da crítica de Roberto Santos: 1. Nhô Augusto dá um último grito e morre nos braços do padre – a câmera se alça a um plano superior, de cima, mostrando as duas personagens em escala reduzida, diminuídas em sua pequenez. E, 2. O padre entra na igreja e se aproxima do altar, ajoelha-se, em atitude de reverência – a câmera se posiciona no altar, onde existe a cruz com Jesus. São dois planos que se destacam da tessitura cinematográfica de *AUGUSTO MATRAGA*: o filme se constrói através de um olhar *humano*, em que a angulação e o posicionamento da câmera se encontram na altura de um ser humano. Estes dois planos se justificam e se contextualizam na crítica à religião de Roberto Santos, que

conclui o seu discurso questionando as representações máximas da Igreja católica: Deus e Jesus. Assim, o *juízo da religião* tem o objetivo de atingir, não só a religião, mas – por uma conjunção subjetiva<sup>70</sup> – o espectador que nestes dois planos também é o receptor desta crítica.

---

<sup>70</sup> São planos de câmara *subjetivos*, ou seja, nós como espectadores experimentamos o ponto de vista – e o olhar – de Deus e de Jesus.



## 5. O COTEJO: CONJUNÇÕES E DISJUNÇÕES

O cotejo das obras será norteado pela análise das conjunções e disjunções, aproximações e afastamentos, similaridades e diferenças. As conjunções e disjunções são entendidas como *relativas* – sempre se encontram em um espaço virtual e matizado; um lugar privilegiado de onde podemos observar as obras em seu processo de reformulação que revela a intertextualidade e a transmutação entre os dois universos: o literário e fílmico.

Roberto Santos adota para a sua construção cinematográfica a mesma estrutura do conto, ou seja, *Augusto Matraga* em três momentos. 1. Inicial: em que o seu mundo está desabando; 2. Intermediário: uma retirada forçada de cena para uma recomposição e 3. Final: quando encontra sua hora e vez. Esta reprodução da estrutura narrativa vai determinar uma das maiores conjunções entre as duas obras. Ana Maria Balogh, depois de ter pesquisado as adaptações de dezenas de obras, aponta em *A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA* a condição que mantém – entre o literário e o cinematográfico – o elemento central da seqüência narrativa:

*A Hora e a Vez de Augusto Matraga* é um filme exemplar neste sentido. Tanto o conto quanto o filme apresentam em seqüência o processo de degradação de Matraga, seguido do de melhoria de Matraga e uma terceira seqüência com a síntese das anteriores (antítese-tese).<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> BALOGH, Anna Maria. *CONJUNÇÕES – DISJUNÇÕES – TRANSMUTAÇÕES DA LITERATURA AO CINEMA E À TV*. São Paulo: Annablume: ECA – USP, 1996, p. 54

Visto sob esta perspectiva, *A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA* é um objeto *duplo*, existente sob dupla forma e dupla linguagem. Existe entre as obras um elo em comum. É quando se identificam histórias semelhantes, cenários e personagens recorrentes, que fazem o trânsito do literário ao cinematográfico e vice-versa, sem nunca poder abandoná-los. É a *forma-prisão* de Silviano Santiago que os une definitivamente:

Podemos dizer (...) que a segunda obra, a tradução, ganha significância autônoma precisamente das suas inevitáveis e necessárias divergências da obra original. A autonomia total é com certeza impossível; o texto literário funciona inevitavelmente como uma “*forma-prisão*”<sup>72</sup>

Entre as convergências que aproximam as obras, o *texto literário* é fator preponderante. A utilização do texto – muitas vezes de forma integral – transforma os diálogos literários em fala viva no filme. O texto rosiano ganha uma corporalidade própria na voz dos atores que estão atuando. Esta transposição é residual, fica na mente, principalmente para quem conheceu a obra de Guimarães Rosa *antes* de assistir ao filme. Ou seja, o fato notável é que o texto ganha vida ao ser oralizado no contexto da linguagem cinematográfica. Além dos diálogos e monólogos, o conto foi utilizado como matéria-prima para

---

<sup>72</sup> SANTIAGO, Silviano, citado por JOHNSON, Randal. *LITERATURA E CINEMA – MACUNAÍMA: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982, p. 10

a construção de cenas completas do filme. Estas cenas se originam tanto do diálogo das personagens como do narrador. É o caso do conselho do padre a Nhô Augusto: “Modere esse mau gênio: faça de conta que ele é um poldro bravo, e que você é mais mandante do que ele...” (p 380) Roberto Santos transforma estas palavras na *cena do burro*: Nhô Augusto, depois de muitas tentativas e tombos, consegue domar um jegue chucro que acabara de encontrar, perdido no sertão (é o mesmo burrinho que o levará em peregrinação até a cena final). Outro exemplo é dado pela cena familiar entre Nhô Augusto, Dionóra e Mimita. O cotidiano das relações problemáticas entre as personagens é narrado em *flashback* no conto, enquanto que no filme temos acesso a uma cena em tempo real. Em outra ocasião, se dá o contrário: Roberto Santos suprime a cena da viagem à fazenda, quando Dionóra e Mimita se bandeiam para o lado de seu Ovídio; mas a mantém no relato de Quim Recadeiro a Nhô Augusto.

Esta dinâmica intercambiável dos elementos entre o conto e o filme cria uma intertextualidade que revela a extensão do diálogo travado entre os dois códigos, o cinematográfico e o literário. A partir desta constatação, não podemos mais distinguir um e outro, em sua totalidade, já que perderam os seus contornos, criando um espaço de intersecção em que existe a fusão de ambos. Esta fusão revela que no processo de adaptação de Roberto Santos os mecanismos de *sedução* preponderaram nas relações que resultaram no engenhoso aproveitamento do texto de Rosa. Seduzido pelo conto, Roberto

Santos é convidado a trilhar os seus caminhos. Como vimos na análise do conto, em que Nhô Augusto é seduzido por Joãozinho Bem-Bem, o mecanismo de sedução extrapola o conto, reverbera no cineasta e atinge o espectador.

Outro elemento de trânsito entre as obras, que vai reforçar esta simbiose entre o conto e o filme, é identificado na personagem principal, Nhô Augusto. O ator Leonardo Villar encarna a personagem de forma definitiva e arrebatadora. O ator se desmembra na representação de um personagem múltiplo, que expressa os domínios emocionais mais contraditórios e conflitantes. A força da representação de Leonardo Villar<sup>73</sup> vai se apoderar da personagem de tal forma que, quando voltamos ao conto, persiste, simultaneamente à leitura, a sua figura. Esta constatação é prerrogativa de um observador privilegiado: que é leitor (conto) e também espectador (filme), criando uma visão em perspectiva que fecha o circuito de interação entre as obras, produzindo uma outra obra que é a conjunção virtual de ambas. E assim acontece com as outras personagens do filme: atores que encarnam as personagens e passam a existir virtualmente na leitura do texto literário. O contrário também acontece, quando criamos para a personagem literária uma figuração que não se torna compatível com o ator do filme. Mas o que importa destacar é que esta questão desencadeia conjunções e disjunções entre as obras. É o caso do tipo físico de Nhô Augusto. No conto, a

---

<sup>73</sup> É claro que se trata de um trabalho coletivo que envolve uma equipe de artistas e técnicos para atingir este resultado.

personagem tem presumivelmente (no contexto do ambiente em que se origina) a aparência de um habitante do sertão, com traços rudes e marcantes. O ator Leonardo Villar é “um filho de colonos, ex-alfaiate do Brás e ex-figurinista do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).”<sup>74</sup> Esta escolha pode se fundamentar, primeiramente, no fato de o ator já ter interpretado a personagem de Zé do Burro, no filme de Anselmo Duarte, *O PAGADOR DE PROMESSAS*.<sup>75</sup> No final deste filme, Zé do Burro morre sobre a cruz, como um cristo crucificado. Esta *tipologia cristã* prospera no filme de Roberto Santos e se consolida no final – quando Nhô Augusto ganha barba e cabelos compridos. Guimarães Rosa utiliza a *cristianização* da personagem como potencialidade, um vir a ser, que permeia o conto e faz balançar a personagem em seu movimento pendular entre a jagunçagem e a religião. No filme há traços da composição de Nhô Augusto que o aproximam da figura de um guerrilheiro, empunhando as armas e guerreando por um ideal. A figura de Che Guevara, o guerrilheiro sul-americano que atuou em Cuba nas décadas de 50 e 60 contra a ditadura de Fulgêncio Batista, não está distante da figura de Augusto Matraga, tal como está apresentada no filme. Esta fusão do cristianismo com a revolução se contextualiza na década de 60, já que

---

<sup>74</sup> Entrevista concedida ao *O ESTADO DE SÃO PAULO*, Caderno 2, 13 de julho de 2000, <http://www5.estado.com.br/editorias/2000/07/13/cad320.html>

<sup>75</sup> Filme dirigido por Anselmo Duarte, baseado na peça homônima de Dias Gomes.

o braço progressista da igreja católica estava de mãos dadas com os movimentos de esquerda contra a ditadura. Marcelo Ridente explica esta convergência entre os movimentos de esquerda e o cristianismo, que trataram de *santificar* os militantes da guerrilha armada: “O militarismo maoísta, em busca de eliminar a distância e a diferença entre trabalho intelectual e trabalho manual, remetia involuntariamente ao cristianismo, ao despojamento franciscano, à comunhão com o povo de Deus.”<sup>76</sup>

Esta *comunhão* está representada no filme pelo *narrador musical*. A intervenção *exegética* das músicas de Geraldo Vandré, como vimos na análise do filme, é responsável também pela *divinização* da narração fílmica. O narrador literário é um *inventor-contador de histórias* que se apresenta quebrando e criando novas relações entre o universo narrativo e o leitor. No filme, o narrador musical é um ser que se apresenta em sua corporalidade como uma *voz*, a *voz de Deus*. A letra da música “*Pra fazer bem pro meu irmão... (...) ...vou com Jesus no coração...*” que se sobrepõe à cena da batalha final entre Nhô Augusto e Joãozinho Bem-Bem, além de fazer pender a personagem para o lado da religião, se insere na *objetividade sem parêntesis* de Maturana, ou seja, as relações religiosas do conto que geravam dúvida e potencialidade, no filme eventualmente se cristalizam. No entanto, é o desfecho da narrativa que recupera

---

<sup>76</sup> RIDENTE, Marcelo. *EM BUSCA DO POVO BRASILEIRO*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 215

a tensão que o conto privilegia.

O narrador musical vai também se apresentar como um *outro* que mantém com a personagem de Nhô Augusto relações de aproximação e distanciamento. Como uma instância paralela, o narrador musical vai se destacar e também se integrar à personagem, quando faz revelações de sua vida, de sua visão de mundo e de seu interior. Esta condição marca uma duplicidade que se alinha com a ambigüidade da personagem literária, como vimos na análise do conto: o *duplo ser*.

Outra conjunção conto-filme é representada pela orientação ambígua de Nhô Augusto, que pende entre a vingança e a redenção: Roberto Santos criou uma série de movimentos pendulares em que a personagem oscila entre a esquerda e a direita do quadro. Os sistemas de poder abordados no conto também foram traduzidos em movimentos e polarizações espaciais no filme. O embate final entre Nhô Augusto e Joãozinho Bem-Bem – a *dança* literária de Guimarães Rosa – se transforma em um cambiar de posições no filme de Roberto Santos.

A extrema conjunção de Nhô Augusto com a natureza marca também as duas obras: as referências ao haiku Zen vão se representar no filme, além da paisagem das localidades mineiras<sup>77</sup>, pelos ruídos, o vento e, principalmente, os

---

<sup>77</sup> O filme foi rodado nas cidades mineiras da região de Diamantina, norte de Minas Gerais: Medanha, Sopa, Guinda e Costa Sena.

pássaros. Em uma cena em estreito sincronismo com a natureza, Nhô Augusto desperta com o som dos pássaros: o vôo dos paturis em panorâmica à esquerda (←) se sincroniza (em sentido e em velocidade) com o movimento de Nhô Augusto levantando-se também à esquerda (←). Os movimentos de oposição – que criaram um balé visual para as cenas de luta e para posicionar os sistemas de poder, como vimos na análise do filme, são substituídos por cenas em que predomina a continuidade de movimento. Outro exemplo de integração à natureza é o *diálogo com o capeta*: durante uma chuva forte, Matraga está cortando lenha, revoltado: “- Querer tirar a alma da boca do demônio, é a mesma coisa que entrar em brejão. Pra frente, pra trás, pros lados, é cada vez mais difícil, atola sempre!” Mãe Quitéria, ouvindo tudo, responde: “Se cuida com a tentação que Deus castiga com mão mais forte!” Nhô Augusto continua: “Sei... Mas assim é que é bom fazer penitência. Com o diabo aí perto e a gente obrigando ele a se curvar, surrando ele de rijo! Não é capeta?” A resposta vem com o ruído de um trovão.

Durante este diálogo, a câmera se posiciona no plano das personagens; quando Nhô Augusto lança o desafio ao capeta, a câmera está acima; portanto, a resposta veio do plano superior – numa mistura de Deus, do diabo, e do trovão da natureza. Além destas cenas, inúmeros *haikus visuais* são elaborados no filme: são sequências que justapõem imagens da natureza e da personagem.

Como *disjunção* conto-filme, vamos apontar, em primeiro lugar, a



subtração das multidões. Em duas situações Roberto Santos minimiza os movimentos do povo em relação ao texto literário: na cena inicial, em que o leiloeiro é “...bloqueado por uma multidão encachaçada de fim de festa.”(p 363) e no final, quando “...o povo encheu a rua, à distância, para ver.”(p 397) Uma das razões seria o caráter de *terra-de-ninguém* que Santos impôs à sua obra. As imagens fílmicas, despojadas da multidão, acentuam o isolamento e a desterritorialização das personagens. A subtração do povo – em relação ao conto – não faz com que o filme se distancie das problemáticas populares, como veremos a seguir (o contexto político da produção cinematográfica da década de 60). O povo está representado no filme de Roberto Santos em duas instâncias narrativas: no *background* narrativo, o povoado da vila no início do filme, os pretos velhos, os moradores do vilarejo que corresponde à Tombador no conto, o bando de Joãozinho Bem-Bem e a família do preto velho; e, principalmente, na composição das personagens de Nhô Augusto e Joãozinho Bem-Bem. As duas personagens estão imbuídas de todo um repertório de modos, gestos, expressões e costumes do povo do sertão. Joãozinho Bem-Bem, em certo momento do jantar oferecido por Nhô Augusto, pede: “Se for coisa de pouco incômodo o que eu queria era que o senhor mandasse aprontar pra mim uma jacuba quente, com a rapadura bem preta e a farinha bem fina e com umas folhinhas de laranja da terra no meio. Será que pode?” O prato, uma iguaria especial da culinária regional, demonstra a integração de Joãozinho aos costumes locais. O gesto

típico, com as pontas dos dedos, exhibe visualmente o grau de fineza da farinha. Outros exemplos se disseminam pelo filme, construindo o *status* das personagens como *homens do povo*.

Por outro lado, o esvaziamento da ação popular no filme mostra o isolamento, o esvaziamento dos instrumentos institucionais, que as leis do poder constituído não podem alcançar. Assim, abre-se uma zona neutra, um lugar onde as conseqüências dos atos das personagens são submetidas a outros sistemas de poder: longe das leis oficiais, surgem outras leis que as substituem e as suplantam.

Este fato vai acentuar o caráter de *despojamento* que Roberto Santos imprimiu à sua adaptação da obra de Guimarães Rosa. Um despojamento que implica, também, na humanização da personagem, que é trazida ao plano terreno, ao mundo chão das relações com o seu meio. O *Augusto Matraga* de Guimarães Rosa tem poderes quase-sobrenaturais, como vimos na análise do conto. Roberto Santos constrói um Nhô Augusto impotente e banalizado, perdido no mundo, que tem com a realidade uma ligação caótica e imprevisível. Descentrado e exposto ao acaso, sofre todo tipo de provações para poder continuar a viver. Assim, a frase que anuncia *a sua hora e vez*, ou seja, a intervenção do destino ou dos desígnios divinos, é também a frase que revela o homem comum, o ser humano que em dado momento encontrará o seu fim, a sua morte.

As imagens de Roberto Santos acentuam esta característica ao fundir a personagem ao seu meio. Em Guimarães Rosa a figura se distingue, está sempre bem iluminada, em destaque em seus movimentos e ação; no filme, figura e fundo se confundem, principalmente a partir da ressurreição. A fotografia em preto e branco, que, na maioria das vezes utiliza uma luz *difusa* (em oposição à luz *dura* que cria sombras mais pronunciadas e assim se torna mais dramática) e os figurinos surrados de Nhô Augusto contribuem para caracterizar a personagem como um produto ou extensão de seu meio.

Roberto Santos também optou pela contextualização da personagem em uma realidade sócio-econômica extremamente modesta, principalmente se a relacionarmos aos *grandes fazendeiros* que compõem o imaginário da *riqueza*. No filme, ter ou não um cavalo é fator determinante na distinção entre ricos e pobres. Mesmo sendo filho de fazendeiro, Nhô Augusto usa trajes simples. A casa em que mora é extremamente modesta. As características que comporiam um ser economicamente poderoso foram atenuadas. A realidade local reflete o estado de miséria e pobreza em que vive a maior parte do povo brasileiro e se transforma em revelação e denúncia nas lentes de Roberto Santos. A história da personagem de Nhô Augusto se transforma, em muitos momentos, em pretexto frente à franca devastação e miséria do *background* narrativo. E, assim, observamos uma *função* que se alinha com as propostas do Cinema Novo, em revelar para nós, espectadores das grandes cidades, a realidade do sertão, a

realidade brasileira. É a janela da *miserabilidade* que se escancara, como podemos ver neste discurso de Glauber Rocha (*EZTETYCA DA FOME*, 1965):

De Aruanda a Vidas Secas, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo tão condenado pelo Governo pela crítica a serviço dos interesses antinacionais pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria. Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo: filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais.<sup>78</sup>

Este *despojamento* da personagem e de seu mundo também se evidencia na luta final quando Nhô Augusto e o bando de Bem-Bem se enfrentam: é uma batalha entre *seres humanos* valentes, mas em baixa voltagem, se comparada à cena infernal e caótica da batalha em Guimarães Rosa, como vimos no conto. Nhô Augusto tem a *ajuda da sorte* (ao se desviar de um tiro de um dos capangas), utiliza uma lança de igreja como arma e mantém uma luta demorada e teatral com Bem-Bem. Uma luta que está longe de acontecer entre *dois cavaleiros medievais* – o que seria um desfecho possível depois da tomada da

---

<sup>78</sup> ROCHA, Glauber. *A REVOLUÇÃO DO CINEMA NOVO*. Rio de Janeiro: Alhambra-Embrafilme, 1981, p. 30

igreja.<sup>79</sup> O que ocorre é um embate de gritos, expressões e gestos que se tornam mais relevantes do que os ataques propriamente *bélicos* de cada um. Tudo converge para a construção de um embate teatral, em que o sentido de improvisação e inadequação dos instrumentos se alia à coreografia de uma *luta entre amigos* que estão *momentaneamente* de lados opostos. Assim, se evidencia a desconstrução, a revelação da grande *simulação* que é o cinema. E cruzamos, neste momento, com o conto de Guimarães Rosa; com a ruptura narrativa que desconstrói, que transcende o plano literário e leva o leitor (e, agora, também o espectador cinematográfico) à metalinguagem, à reflexão. Assim, cada autor à sua maneira, utiliza a impressão de realidade gerada na literatura e no cinema para superá-la. Como ressalta Suzi Sperber no final de sua obra: “Podemos concluir que Guimarães Rosa partiu de uma imitação do real para transcendê-lo.”<sup>80</sup>

Esta irrealidade, que afasta as conseqüências de suas ações (o sangue, a dor) é virtualizadora. É, a nosso ver, uma estratégia para uma *teorização* das ações, ou seja, para que se propaguem como se propagam as idéias, soltas, e *virtualmente* livres do mundo real. Guimarães Rosa termina o conto no momento em que se dá a morte de Augusto Matraga, ou seja, a morte da

---

<sup>79</sup> Igreja que é conquistada como um castelo medieval, transformando-se uma carroça em aríete e arrombando-se as suas portas, ou como um forte militar nos filmes do *western* americano.

<sup>80</sup> SPERBER, Suzi. *CAOS E COSMOS*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 155

personagem é a *morte* do conto, como se a vida da personagem estivesse mantendo a narrativa. No filme, a morte das duas personagens não é suficiente para estancar a narrativa, que continua, mostrando que, se a vida supera as desavenças teóricas ou práticas em que acreditamos, é também pela vida que lutamos até a morte. Esta contradição, em primeiro lugar, se revela e cresce no plano das idéias, na incorporação humana de seus domínios, como diz Maturana:

...a confrontação de dois domínios não está nos próprios domínios. A geometria euclidiana e a geometria de Riemann não se encontram. A confrontação não está nas geometrias – está no observador, no geômetra, no pensador, no matemático. Então, são as pessoas que se encontram com conversações que querem ir em uma ou em outra direção.<sup>81</sup>

A contradição se realiza nas personagens como observadores que se posicionaram de lados opostos – sob os domínios do bem ou do mal, ou de um amálgama de ambos. Em segundo lugar, surge a destruição, quando não existe um domínio de aceitação do outro, como vimos na análise do conto. Podemos acompanhar este processo que vai da *contradição* à *destruição mútua* nos diálogos que precedem a luta entre Nhô Augusto e Joãozinho Bem-Bem, quando de um lado submetem (o tom impositivo) e de outro seduzem (o tom conciliador), como vimos no conto. No filme as personagens ganham gestos que

---

<sup>81</sup> MATURANA, Humberto. *COGNIÇÃO, CIÊNCIA E VIDA COTIDIANA*. Belo Horizonte:

amplificam estas posições: Joãozinho Bem-Bem tira o chapéu, em um gesto conciliador: “Se entregue, mano, que eu não quero lhe matar.”

Existe desde o início do diálogo a possibilidade de se *gerar um domínio de convivência diferente*, que não é o domínio de nenhum dos dois, mas um outro. Joãozinho Bem-Bem, inicialmente, propõe a convivência entre ambos, sob a condição de Nhô Augusto se entregar. Nhô Augusto responde no mesmo tom, mas adiantando o processo: propõe a fuga de Joãozinho Bem-Bem. Como não se criou um espaço de convivência e não se separaram, os dois partem para a etapa final, a destruição.

A destruição mútua, no filme, dá-se em duas etapas. A primeira, quando Nhô Augusto, um pouco atrás de Bem-Bem, cruza a linha que separa os limites geográficos entre o bando e a família do velho. Em poucos passos, Nhô Augusto se posiciona do outro lado. O que se segue é a matança sistemática de todos os jagunços de Bem-Bem, inclusive por ele próprio, que mata dois deles que o desobedeceram: “Sai Canguçu! Foge daí, Epifânio! Deixa nós dois brigar sozinhos!”

A segunda etapa acontece, como no conto, entre Nhô Augusto e Joãozinho Bem-Bem, mas existe no filme um novo elemento deflagrador – a marca de ferro do Major Consilva: Bem-Bem, num golpe longo de faca, corta a camisa e sangra o peito de Nhô Augusto – revelando o “C” do Major. O segredo guardado a sete chaves (Nhô Augusto sempre procurou esconder o sinal

usando camisas fechadas até o pescoço) agora se revela. A marca do major expõe o evento humilhante e degradador a que Nhô Augusto foi submetido ao ser ferreteado como um animal. O olhar de Nhô Augusto denuncia toda a extensão desta revelação – que se reflete na expressão de júbilo de Bem-Bem. Assim, Roberto Santos coloca um ingrediente perturbador que vai amplificar não só a voltagem emocional, mas a própria extensão temporal da luta.

A presença do narrador é outra característica disjuntiva entre conto e filme. No texto de Guimarães Rosa, o narrador se situa entre *a objetividade sem parênteses e a objetividade entre parênteses*, utilizando-se aqui os termos de Humberto Maturana, como vimos na análise do conto. Um narrador que interage com o leitor ao revelar a sua própria condição de um *autor que inventa histórias*. No filme, a narração se posiciona *estrategicamente* na objetividade sem parênteses. Esta estratégia se configura na utilização de uma câmera *invisível* que constrói uma *impressão de realidade* poderosa e dissimula para o espectador o trabalho intencional de planejamento e construção que envolve a produção cinematográfica. Esta aparente opção pelo *cinema espetáculo* – o cinema transparente em que o espectador é transportado para o centro da narrativa e só sai dela nos letreiros finais, é condição para se criar, e, ao mesmo tempo, desconstruir, os mecanismos de identificação com o espectador. Este espetáculo cinematográfico, que aparentemente nos transporta para a história de forma direta e em mão única, revela-se como estratégia do diretor ao utilizar a



potência do real para desmascará-lo. Guimarães Rosa utilizou o narrador para criar este efeito desconstrutivo, ao abrir uma fenda temporal, um abismo que, no meio da narrativa, suspende a atração magnética entre a história e o leitor, como vimos na análise do conto. Roberto Santos utiliza os recursos cinematográficos para criar esta desconstrução, que permeia toda a obra mas se evidencia na criação de um novo final para a história, ou seja, Roberto Santos compôs uma *nova cena* para o encontro derradeiro entre Nhô Augusto e Joãozinho Bem-Bem. O conto descreve este momento em uma casa de fazendeiro no centro do arraial do Rala-Coco, no interior do sertão. Roberto Santos compôs a ação tendo como cenário uma igreja, circundada por poucas casas, em uma microvila do sertão. A família do velho procura se refugiar na igreja, fazendo com que o confronto, que no conto se dava em terreno neutro, se desloque para um espaço em que o domínio é da religião. Assim, o debate verbal em Guimarães Rosa se materializa em imagens no filme, no espaço arquitetônico da igreja, com todos os seus paramentos e objetos litúrgicos: o altar, as figuras sacras e, pelo seu representante, o padre. Para consumir a vingança, Joãozinho Bem-Bem e seu bando terão de invadir a igreja para atingir a sua meta. O final do filme então se alonga, Joãozinho Bem-Bem e seu bando cercam a igreja e, em camadas, vão se aproximando, conseguindo aos poucos atingir o seu interior. O grande espetáculo que se segue – o assalto à igreja – é criado por uma série de recursos narrativos cinematográficos, que convergem na estratégia principal de Roberto

Santos: em um primeiro momento levar a dramaticidade ao extremo, carregá-la de força espetacular e em um segundo momento desconstruí-la através da carnavalização e do simulacro. Dando seqüência a esta estratégia, em primeiro lugar Roberto Santos polariza o confronto entre Joãozinho Bem-Bem e os ocupantes da igreja. Os jagunços de Bem-Bem se caracterizam pela ação maligna, caótica e zombeteira, apedrejando e quebrando as janelas da igreja. Lá dentro o padre e os familiares do velho rezam. Ou seja, o bem está no interior, enquanto que o mal está no exterior. Mas esta momentânea polarização dará seqüência a outra em que os papéis se invertem: Nhô Augusto encontra o bando e fica ao lado de Bem-Bem. A discussão com o velho no interior da igreja vai fazer com que Nhô Augusto mude de lado e assim, numa seqüência de trocas, as forças antagônicas possuem as personagens e lutam em seu nome: o bem e o mal. Até o momento em que Joãozinho Bem-Bem sorri, em um plano fechado da câmera. É quando Nhô Augusto sofre um corte de um golpe de faca de Bem-Bem. Como nos bons filmes de samurai ou *western*, é a marca do ferro e o sangue exposto que fará com que mude de atitude – de defensiva para ofensiva – aceitando o jogo de Bem-Bem. Este momento tem dois desdobramentos principais: o primeiro é a provocação do espectador que, envolvido no processo de sedução de Nhô Augusto, é *incitado à ação*. A partir do momento em que Nhô Augusto é surrado pelos capangas do Major Consilva, fica marcado em seu corpo a violência. Uma marca que carrega até o final da história sem elaborar

uma reação. Esta interiorização da violência é ruminada e reprocessada pela religião que tentará fazer com que se sublime em um ato cristão. Esta reação é também potencialmente catalisadora: transforma a *impotência* em se submeter em *violência* – ou reação – em se deixar seduzir. Estas relações extravasam a própria película e se identificam com a condição do espectador cinematográfico que durante a exibição do filme se encontra em estado de suspensão de seus atos, em uma *trégua motora* em que há o deslocamento de sua atenção para a visão e a audição.<sup>82</sup> É a própria *experiência metalingüística*. A *ação* é questão crucial no cenário político e cultural da época da realização do filme, como já vimos anteriormente. E expõe a mola mestra do discurso ideológico marxista. Para Marx, além do enquadramento teórico que configura as classes sociais em luta, está o ato revolucionário. É o ato que transforma a luta entre oprimidos e opressores em revolução. Neste momento a teoria se transforma em praxis. O discurso ideológico e retórico se converte em movimento social. As personagens também fazem preceder seus atos de discursos ideológicos. Bem-Bem faz o discurso da lei do sertão e Nhô Augusto o da religião. Mas nada disso faz sentido se não houver a revolução, se os discursos ficarem em seu plano retórico e não evoluírem para a ação, se não atingirem o espectador, que naquele

---

<sup>82</sup> Para esta questão sobre a suspensão da motricidade do espectador cinematográfico, ver AUMONT, Jacques e outros. *A ESTÉTICA DO FILME*. São Paulo: Papyrus, 2002, capítulo 5, O filme e seu espectador.

momento também é um ser historicamente oprimido pela camisa-de-força da ditadura militar. Portanto, é um ato político, que aponta para uma mudança de atitude do espectador diante da realidade.

Neste momento, em extrema consonância com o texto literário, não existe mais a dialética oscilante entre o bem e o mal, mas uma luta entre iguais, entre dois seres que se moldam da mesma substância: o desejo de lutar. Não fará diferença quem será o vencedor, pois é o ato de guerrear que importa. No filme, a expressão facial das personagens durante a batalha é de prazer, de celebração, com risos, gritos e gargalhadas, reverberando em imagens o texto literário: “E eles negaceavam e pulavam, numa dança ligeira, de sorriso na boca e de faca na mão.” (p 410)

No fim, em uma estocada de lança, Nhô Augusto dá o termo final à vida de Bem-Bem. Ao contrário do conto, em que havia a presença do povo, o filme mostra um desfecho íntimo e pessoal. Mas, como os dois são uma e única coisa, Nhô Augusto também morre. É uma morte que causa surpresa no filme e é natural no conto. Porque Roberto Santos não nos mostra os detalhes dos ataques de Bem-Bem: ao contrário, dirige a câmera para o céu – como se o confronto estivesse em um plano metafísico, ou, ao menos, *acima da terra*.<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> Esta é mais uma hipótese de interpretação: não é uma luta entre homens comuns, mas a luta entre *guerreiros*: “Morro, mas morro nas mãos de um dos homens mais valentes que eu já conheci...” (plano mitológico)

Assim, só *imaginamos*, acompanhados pelos ruídos sonoros, o momento em que Bem-Bem fere mortalmente Nhô Augusto. Guimarães Rosa não deixa dúvidas sobre os detalhes dos ferimentos e as mortes de cada um. No conto, são mortes *sujas*: Bem-Bem, aberto ao meio por um corte à faca, põe os órgãos internos para fora; Nhô Augusto perfurado por um sem número de balas, esguicha sangue por todos os lados. Roberto Santos optou por uma batalha limpa, em que as personagens morrem sem violência explícita. A dramaticidade da luta entre as duas personagens no conto esvazia-se no filme, que mostra duas figuras se enfrentando com um facão e uma lança cerimonial de igreja.

A violência virtualizada no filme, desconstrói a violência explícita do conto e pode, então, ser interpretada como uma benção, ou pode ser interpretada como uma forma momentânea e *limpa* de se fazer justiça. E, adiantando um pouco mais – e reportando-nos ao contexto social da época, em pleno regime ditatorial – como uma forma justa de *mudar a realidade*. É morrer pelo que acreditamos no plano em que acreditamos, no plano das idéias. Assim não existem conseqüências físicas, não existe sangue, não existe dor. Esta virtualização da violência é móvel – pode ser deslocada para outros contextos e se recompor com novos *backgrounds*. O momento social reforça esta maleabilidade da violência, já que a luta acontece em um momento não-social: as únicas testemunhas são representadas por um punhado de gente perdida no sertão. Ou seja, tudo acontece em um *microcosmos*, um balão de ensaio em que

nossas experiências podem ser *testadas* antes de as colocarmos em prática. Esta característica é própria da parábola – uma narrativa que tem na *ação* o seu destaque – que se move em diversos contextos, como *figuras* livres de seus *fundos*, tornando-se de fácil identificação e incorporação pelo leitor. O caráter de parábola se torna evidente no filme quando as personagens se deslocam do interior da igreja e – como seres livres em sua ação – vão resolver o seu confronto em um cenário neutro.

A cena da batalha também representa, nas duas obras, um clímax, um encontro violento entre duas forças que vão crescendo até o final. A cena do jantar com o bando é, nesta perspectiva, uma preparação para o desfecho. Cada um dos jagunços se apresenta, ou é apresentado por Joãozinho Bem-Bem, e conta a sua história pessoal de desafios e vitórias:

- ...Mocorongo eu não aceito comigo! Homem que atira de trás de toco não me serve...”( 392)

– Povo sarado e escovado.... Mas eles todos me dão trabalho...Este aqui é baiano, fala mestre... Cabeça-chata é outro, porque eles avançam antes da hora... Não é gente fácil... Nem goiano, porque não é andejo... E nem mineiro, porque eles andam sempre com a raiva fora-de-hora, e não gostam de parar mais, quando começam a brigar... Mas pessoal igual ao meu, não tem!”(393)

Sobre Zeferino:

- Isto é cabra macho e remacheado, que dá pulo em cruz...(394)

Jeruminho diz:

- Chego até em porco-espinho e em tatarana-rata, e em homem de vinte braços, com vinte foices para sarilhar!... Deito em ponta de chifre, durmo em ponta de faca, e amanheço em riba do meu colchão!... Está aí nosso chefe, que diga... E mais isto aqui... E

mostrou a palma da mão direita. lanhada de cicatrizes. de pegar punhais pelo pico, para desarmar gente em agressão.(394)

Esta cena de *argumentação* coletiva da força e do poder que utiliza uma série de *provas* para se constituir – como a mão lenhada, os feitos avalizados por Bem-Bem, etc... configura o que Nhô Augusto denomina *guarda guerreira*; e vai ser origem de duas performances antagônicas: no conto este poder alavanca o caráter sobre-humano de Nhô Augusto; no filme, este poder é banalizado. A batalha literária vai revelar o poder sobre-humano de Nhô Augusto que “devia estar pesando demais de tanto chumbo e bala”, mas ainda consegue ferir mortalmente Joãozinho Bem-Bem. No filme, Nhô Augusto tem a ajuda da sorte: ele se esquivava de um tiro quase-certeiro (que vai atingir um dos ornamentos da igreja) e assim sobrevive ao confronto sem ser atingido por um único tiro. Mesmo ajudado por Bem-Bem, que mata dois de seus homens, Nhô Augusto dá cabo de todo o bando. Assim, o *fantástico* no conto dá lugar à *peripécia* no filme. Além disso, Roberto Santos empreende um verdadeiro *julgamento* da religião católica, destituindo de poder as representações da igreja, como vimos na análise do filme: o diálogo derradeiro entre Nhô Augusto e Joãozinho Bem-Bem – que estão agonizando - dá conta desta irreverência:

“- ...Mas agora se arrepende dos pecados e morre logo como um cristão, que é prá gente poder ir juntos...

- Bobajada, mano velho...”

Roberto Santos deslocou este comentário de Bem-Bem<sup>84</sup> e fechou a seqüência com um tom irreverente. A continuidade da narrativa fílmica à morte de *Matraga* – que no conto é condição para o seu fim – faz reverberar a crítica que sobrevive à narrativa, como os dois planos finais que encerram o filme: é como espectadores que recepcionamos esta crítica – e fazemos com que perdure no tempo. O final do conto de Guimarães Rosa também deixa uma perplexidade no ar, mas é uma perplexidade *total*, não é dirigida, não é conduzida a *uma* crítica da realidade como o que se vê no filme.

---

<sup>84</sup> No conto Bem-Bem critica Nhô Augusto em sua pretensão em ser um “padre ou frade”:



## 6. CONCLUSÃO

As três etapas ou fases que estruturam o conto e o filme se conectam pela passagem ou mais propriamente pela *ruptura* entre elas. *Matraga* consegue se livrar do seu primeiro mundo através do pulo no abismo, depois da tentativa de uma série de *fugas*: a fuga pela vida mundana, a fuga pela violência, pelo poder pessoal – o dinheiro que compra a Sariema; o dinheiro que compra os capangas; no entanto, o primeiro mundo se renova e se mostra intransponível, sem saída. Como uma entidade metafísica, que consegue reformular e criar novos mundos através de atos fantásticos – no conto – ou através de persistência e sorte – no filme – Nhô Augusto sobrevive. Ressurge em um *outro* – um outro ser que troca de pele, mas que se mantém em suas entranhas.

O disfarce se mantém através da religião, do caminho místico que aponta para *um vir a ser*. Um porvir que permeia a obra, que se alça em constante anunciação, como uma lei, um destino acima dos homens. O *vir a ser* é a saída para o mundo emocionalmente pobre e submisso de Dionóra, que foge com Ovídio. É a fuga de Mimita com um “cometa bem falante”. É a fuga de Nhô Augusto de seu próprio corpo através da ressurreição. Do mascaramento de sua vida em religião. Esta *outra vida* de *Matraga* é a vida no campo, é a fuga para

---

“Cantoria de igreja, dando em cabeça fraca, desgoverna qualquer valente... Bobajada!... (p 406)

uma vida simples e pura, é o caminho inverso das populações que migraram para as grandes cidades: o sonho do camponês auto-suficiente, onde a *mais valia* de Marx não existe, onde podemos viver da natureza, em uma economia de trocas. Utopia? Paralelamente aos movimentos revolucionários da ditadura – à época do filme – a *fuga* está representada pelas religiões orientais que invadiram o ocidente – o Zen Budismo, o Taoismo e o Hinduismo – e, com elas, uma série de representações culturais – a pintura Zen, o I Ching, os haikus, os filmes japoneses, o *kama-sutra*, etc... – que apontaram para um outro mundo, em conjunção com a natureza. Foi o gérmen também de uma nova visão do homem, não como o centro, mas como um elemento da natureza, que, vista desta maneira, não poderia ser destruída sem destruir o próprio homem. Então, de fonte de extração de riqueza, a natureza passou a ser vista como fonte de vida – é o princípio do que conhecemos hoje por *ecologia*. Neste sentido, é *ecológico* o ato de Nhô Augusto que, no conto, evita fazer do passarinho o seu alvo: “Deixa a criaçõzinha de Deus. Vou ver só se corto o galho...” (p 395) Essa influência se fez sentir a partir de meados do século XX, com autores que estabeleceram um diálogo com as obras da literatura oriental, Carl Yung, Richard Wilhelm, Hermann Hesse, Allan Watts, e, como vimos na análise do conto, Guimarães Rosa. A *fuga*, assim, se torna o outro lado do engajamento político, da revolução, ou seja, a *alienação*. Nhô Augusto, neste sentido, é um ser que tenta se alienar do mundo. A partir do momento em que foge do espancamento e da

morte, sua vida se torna uma constante *fuga*: do Saco da Embira, de João Lomba, da vingança, de Dionóra, de Mimita, de sua memória, ou seja, de tudo e de todos, uma fuga de si mesmo. Esta despersonalização que implica no obscurecimento de sua história pessoal e na substituição desta história por outra, aponta dois caminhos: o caminho de Jesus, com a religião e a redenção; e o caminho da jagunçagem com Joãozinho Bem-Bem. No final das contas, Nhô Augusto faz uma combinação de ambas, juntando a jagunçagem com a religião. Joãozinho Bem-Bem também é *um jagunço religioso*, ou místico, nas palavras de Guimarães Rosa: “*Matraga* é um místico jagunço e Bem-Bem é um jagunço místico.”<sup>85</sup> O duelo entre os dois, no final, mostra esta igualdade de condições, e mais, a semelhança da substância de que são feitos.

A fuga também está representada no contexto social da época como uma absolvição da responsabilidade histórica, ou nas palavras de Walnice Galvão, em crítica que fez à produção musical da década de 60, *o dia que virá*:

Dentre os seres imaginários que compõem a mitologia da MMPB (Moderna Música Popular Brasileira), destaca-se *o dia que virá*, cuja função é absolver o ouvinte de qualquer responsabilidade no processo histórico. Está presente num grande número de canções, onde aparece ora como o dia que virá, ora como o dia que vai chegar,

---

<sup>85</sup> Guimarães Rosa assim definiu as personagens do conto, em um dos diversos encontros que teve com Roberto Santos, durante a elaboração do roteiro do filme; em SIMÕES, Inimá. *ROBERTO SANTOS: A HORA E VEZ DE UM CINEASTA*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997, p. 75

ora como o dia que vem vindo.<sup>86</sup>

Esta anunciação é recursiva em *Matraga*: a personagem também vive no porvir, “*o meu dia há-de chegar...*”, mas ao contrário do porvir que se anuncia e paira no ar, este se realiza. É *um dia que virá* carregado de positividade, de um desejo de melhoria e de realização; e, ao mesmo tempo, sucumbe em seu determinismo sombrio e mortal. Assim, encontramos na narrativa das obras a instância que projeta a realização do bem; e a condução gradual deste anúncio para a morte. Este dia final representa também o mundo que se fecha, em sua falta de perspectiva, de oxigenação, do qual não encontra uma saída. Como o *brejão* em que *Matraga* se enreda: “para a frente, para trás e para os lados, é sempre dificultoso e atola sempre mais” (397). A morte, nesta perspectiva, é a transcendência, a fuga derradeira.

Assim, se a *fuga* caracteriza as duas obras – através da conjunção narrativa que as une – revela também a sua disjunção. A fuga em Guimarães Rosa é fantástica: o pulo no abismo, a performance sobre-humana na luta contra os jagunços, a morte à faca de Bem-Bem. O filme de Roberto Santos mostra – ao contrário do pulo descomunal – uma corrida e um *cair* no abismo. A cena da batalha com os jagunços é banalizada e o confronto final com Bem-Bem se revela uma querela entre amigos. Mas em ambas as obras destaca-se o momento

---

<sup>86</sup> GALVÃO, Walnice citada em TINHORÃO, José Ramos. *PEQUENA HISTÓRIA DA*

da celebração de dois guerreiros fazendo o que gostam: *lutar*. Encontramos nesta relação entre a fuga e a luta, os dois parâmetros de configuração das narrativas fílmica e literária. De um lado, um sistema de evasão periódico que se anuncia e se esvazia, apontando sempre para um final, um *télos*. E de outro, um evento que se avoluma e se extingue em um golpe único e definitivo.

A *fuga* e a *luta* representam também dois paradigmas de comportamento que se reproduzem – e se reapresentam – em épocas diferentes. O conto foi publicado um ano depois do fim da ditadura de Getúlio Vargas que também culminou com o fim da segunda guerra mundial (1946), ou seja, foi gerado durante um período opressivo e violento. O filme foi realizado no início da ditadura militar (1965). Assim, o que imperava nas duas épocas era a *submissão*.

<sup>87</sup> Como reação a esta submissão, encontramos uma diversidade de atos que oscilam entre fugir e lutar. Isto se evidenciou, por exemplo, no final dos anos 60, quando os artistas e opositores ao regime militar ou tiveram que sair do país ou foram deportados; enquanto isso, os movimentos VAR-Palmares, MR-8 e outros confrontavam o regime militar através da luta armada. Assim, a fuga é tratada na narrativa de modo a se tornar trivial, de repetir e reproduzir a realidade objetiva. Um exemplo é o reencontro de Nhô Augusto com João Lomba no filme – e Tião

---

MÚSICA POPULAR. São Paulo: Círculo do Livro, s/d, p. 237

<sup>87</sup> É claro que se trata de uma aproximação diagramática com a finalidade de estabelecer pontos em comum entre as dois momentos históricos.

da Theresa no conto – a fuga só faz com que o seu mundo se repita como um pesadelo. Nhô Augusto tentou, nesta perspectiva, mudar a realidade quando partiu para a luta contra o Major Consilva, um confronto célebre, já que aglutinava neste ato um acerto de contas familiar: “Major de borra! Só de pique, porque era inimigo do meu pai!...Vou lá!” (372). Mas a luta se transforma em surra, ou seja, em submissão.

Esta circularidade da narrativa reflete a ambigüidade fundamental da personagem que, desta forma, constrói ao seu redor um mundo duplicado, em que fugir ou lutar se confundem e seguem paralelos até o final. Assim, a revolução, ou o desejo da revolução, da luta e da *transformação social* – como refere Nelson Pereira dos Santos – se confundem com o desejo de fugir, de ser um outro, de se despersonalizar. Esta contradição permeia as duas obras sob pontos de vista distintos: Guimarães Rosa utiliza o real para transcendê-lo através da fabulação e do fantástico e Roberto Santos parte do real para atingir o simulacro e a desmistificação religiosa. Em ambas as obras o ato revolucionário se posiciona contra a fuga e a submissão. Esta contradição é canalizada até o final, quando surge a sedução, ou seja, o ato de lutar por uma emoção real; de seduzir e ser seduzido, de caminhar junto, como o *canto geral* de Geraldo Vandré: “Caminhando e cantando e seguindo a canção...(…) vem, vamos embora que esperar não é saber, quem sabe faz a hora, não espera acontecer...” Ou seja, é saber fazer a hora, ser agente da história, ser responsável pelos desejos e pelas

suas conseqüências. É a revolução embalada pela emoção: o processo de sedução entre Joãozinho Bem-Bem e Nhô Augusto, que se deflagra em um combate devastador. Joãozinho Bem-Bem seduz pela empatia, pelas palavras e gestos educados, pela sua figura encantadora. Mas, por outro lado, submete: oferece uma nova vida para Nhô Augusto, mas é uma vida *já vivida*. A vaga de Jeruminho – morto à traição – carrega uma série de obrigações e deveres determinados pela história de vida do jagunço com o bando. A religião também tenta seduzir: acena com a vida eterna, com o paraíso que é a transcendência desta realidade. Em outra mão, entretanto, submete: aos desígnios, aos mandamentos, à despersonalização e a uma vida sem *pecados*. Assim, a saída revolucionária só se realiza no último ato, na reação tardia, mas infalível, que muda os sistemas de poder. Nhô Augusto debocha da autoridade de Bem-Bem: “você está caçoando com a gente, mano velho?” (p 409) que também já debochou do sistema de poder do catolicismo, como vimos na análise do filme. Deste modo, se desnudam as estruturas que sustentam os dois pilares do poder que se alastra e se perpetua em nossa sociedade e em nossa cultura.

Mas é um momento virtual, como o *símbolo* em Walter Benjamin, o *relâmpago* ou o *instante místico* <sup>88</sup> que atinge o leitor-espectador em sua

---

<sup>88</sup> “A medida temporal da experiência simbólica é o instante místico, no qual o símbolo recebe o sentido em seu interior oculto e, se pode falar assim, espesso como uma floresta” citado em GAGNEBIN, Jeanne. *HISTÓRIA E NARRAÇÃO EM WALTER BENJAMIN*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 36

transcendência narrativa. O momento, que é o instante da *recepção* das obras, determina o que é real, ou o que pode ter potencialidade do real – como o conto de Guimarães Rosa e o filme de Roberto Santos fazem: apontam as potencialidades narrativas do real, mostram como transformar a realidade através de um elemento imaginário – o ato revolucionário – e configuram este embrião de forma que possa germinar em um terreno fértil. Uma fórmula? Uma reformulação da realidade com palavras, com atos e gestos consensuais. É o sentido de *revolução*. Quando reformulamos a realidade com a própria realidade e a tornamos, em sua consensualidade, um ato revolucionário. Assim, em ambas as obras brilha, como um relâmpago, a liberdade humana que transforma a morte em celebração máxima e radical da vida.

Ou, ainda, sob outra perspectiva ou forma – ambígua – de se observar o mundo: tudo se trataria apenas de um *affaire* entre dois amigos *mineiros*? Na voz de Joãozinho Bem-Bem <sup>89</sup>: “E nem mineiro, porque eles andam sempre com a raiva fora-de-hora, e ***não gostam de parar mais, quando começam a brigar.***” (p 393) (itálico e negrito meu)

---

<sup>89</sup> Durante o jantar oferecido por Nhô Augusto, Joãozinho Bem-Bem elabora uma *categorização* dos tipos de jagunços de acordo com a sua origem.



## 7. BIBLIOGRAFIA

AMENGUAL, Barthelemy e outros. *CINEMA, ARTE E IDEOLOGIA*. Porto: Afrontamento, 1975.

AUERBACH, Erich. *MIMESIS*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

AUMONT, Jacques e outros. *A ESTÉTICA DO FILME*. São Paulo: Papirus, 2002.

BALOGH, Ana Maria. *CONJUNÇÕES – DISJUNÇÕES – TRANSMUTAÇÕES DA LITERATURA AO CINEMA E À TV*. São Paulo: Annablume: Eca-USP, 1996.

BARROS, José Tavares de. *FILME E CULTURA Nº 33*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1979, p 74 - 79

BENJAMIN, Walter. *MAGIA E TÉCNICA, ARTE E POLÍTICA*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNADET, Jean-Claude. *BRASIL EM TEMPO DE CINEMA*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BERNADET, Jean-Claude. *CINEMA BRASILEIRO: PROPOSTAS PARA UMA HISTÓRIA*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BERNADET, Jean-Claude. *O AUTOR NO CINEMA*. São Paulo: Brasiliense-Edusp, 1994.

BERNADET, Jean-Claude. *TRAJETÓRIA CRÍTICA*. São Paulo: Editora Polis,

1978.

BITTENCOURT, Roberto José. *IMAGEM: VIRTUALIDADE QUE O OLHAR ATUALIZA*. Dissertação de Mestrado. Curitiba: Universidade Tuiuti do Paraná, 2002.

BOSI, Alfredo. *HISTÓRIA CONCISA DA LITERATURA BRASILEIRA*. São Paulo: Cultrix, 2000.

BOSI, Alfredo. *O ENIGMA DO OLHAR*. São Paulo: Ática, 2000.

CANDIDO, Antonio. *FORMAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

BURCH, Noël. *PRAXIS DEL CINE*. Madrid: Fundamentos, 1970.

CANDIDO, Antonio. *LITERATURA E SOCIEDADE*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

CANDIDO, Antonio. *NOVOS ESTUDOS CEBRAP*. Vol 1, nov/dez, 1981.

CANDIDO, Antonio. *TESE E ANTÍTESE: ENSAIOS*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CANDIDO, Antonio. *VÁRIOS ESCRITOS*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A LINGUAGEM SECRETA DO CINEMA*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CHAMIE, Mário. *A LINGUAGEM VIRTUAL*. São Paulo: Quíron, 1976.

CHION, Michel. *AUDIOVISION*. New York: Columbia University Press, 1994.

CHION, Michel. *LA MUSIQUE AU CINÉMA*. Paris: Fayard, 1995.

CHION, Michel. *LE SON AU CINÉMA*. Paris: Editions de l'Etoile, 1994.

COUTINHO, Eduardo e outros. *GUIMARÃES ROSA*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CUNHA, Euclides. *OS SERTÕES*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

DUARTE, Lélia Pereira e ALVES, Maria Theresa Abelha (organizadoras). *OUTRAS MARGENS: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001.

EISENSTEIN, Serguei. *CINEMATISMO*. Buenos Aires: Quetzal, 1982.

EISENSTEIN, Sergei. *EL ACORAZADO POTESKIN*. Barcelona: Aymá, 1971.

FINAZZI-AGRÓ, Ettore. *UM LUGAR DO TAMANHO DO MUNDO: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *HISTÓRIA E NARRAÇÃO EM WALTER BENJAMIN*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GALVÃO, Maria Rita. *BURGUESIA E CINEMA: O CASO VERA CRUZ*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira - Embrasil, 1981.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *CRÔNICA DO CINEMA PAULISTANO*. São Paulo: Ática, 1975.

GALVÃO, Walnice. *AS FORMAS DO FALSO*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GALVÃO, Walnice. *MITOLÓGICA ROSIANA*. São Paulo: Ática, 1978.

GERBER, Raquel. *O MITO DA CIVILIZAÇÃO ATLÂNTICA*. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *CRÍTICA DE CINEMA NO SUPLEMENTO LITERÁRIO – vol I /II*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *CINEMA: TRAJETÓRIA NO SUBDESENVOLVIMENTO*. Rio de Janeiro: Paz e Terra – Embrafilme, 1980.

JOHNSON, Randal. *LITERATURA E CINEMA – MACUNAÍMA: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.

LIMA, Luis Costa. *VIDA E MIMESIS*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

LOPES, Paulo César Carneiro. *UTOPIA CRISTÃ NO SERTÃO MINEIRO: uma leitura de “A hora e vez de Augusto Matraga” de João Guimarães Rosa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

MATURANA, Humberto e VARELA, Francisco. *A ÁRVORE DO CONHECIMENTO: as bases biológicas da compreensão humana*. São Paulo: Palas Athena, 2002.

MATURANA, Humberto. *A ONTOLOGIA DA REALIDADE*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

MATURANA, Humberto. *COGNIÇÃO, CIÊNCIA E VIDA COTIDIANA*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

MATURANA, Humberto. *DA BIOLOGIA À PSICOLOGIA*. Porto Alegre: Ed. Artes Médicas, 1998.

MORAIS, Osvando José de. *GRANDE SERTÃO: VEREDAS: O ROMANCE TRANSFORMADO: O PROCESSO E A TÉCNICA DE WALTER GEORGE DURST NA CONSTRUÇÃO DO ROTEIRO TELEVISIVO*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

NOVAES, Adauto...(et al). *O OLHAR*. São Paulo: Editora Schwarz, 1989.

RIDENTE, Marcelo. *EM BUSCA DO POVO BRASILEIRO*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA, Glauber. *CARTAS AO MUNDO*. Organização, BENTES, Ivana. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROCHA, Glauber. *REVISÃO CRÍTICA DO CINEMA BRASILEIRO*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. *REVOLUÇÃO DO CINEMA NOVO*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROSA, João Guimarães. *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

ROSA, João Guimarães. *SAGARANA*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *TUTAMÉIA*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SALLES, Francisco Luiz de Almeida. *CINEMA E VERDADE*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SANTIAGO, Silviano in JOHNSON, Randall. *LITERATURA E CINEMA - Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T. A QUEIROZ, EDITOR, 1982.

SILVA NETO, Antônio Leão da. *DICIONÁRIO DE FILMES BRASILEIROS*. São Paulo: A.L.Silva Neto, 2002.

SIMÕES, Inimá. *ROBERTO SANTOS: a hora e vez de um cineasta*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

SOUZA, Carlos Roberto de. *NOSSA AVENTURA NA TELA*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1998.

SPERBER, Suzi. *CAOS E COSMOS*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

STARLING, Heloisa. *LEMBRANÇAS DO BRASI: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Revan: UCAM, IUPERJ, 1999.

TATIT, Luis. *ANÁLISE SEMIÓTICA ATRAVÉS DAS LETRAS*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *ENSAIO SOBRE A ANÁLISE FÍLMICA*. São Paulo: Papirus, 1994.

VIANY, Alex. *O PROCESSO DO CINEMA NOVO*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. *ALEGORIAS DO SUBDESENVOLVIMENTO*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

XAVIER, Ismail. *O DISCURSO CINEMATOGRAFICO – A OPACIDADE E A TRANSPARÊNCIA*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

## ANEXO

**A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA**<sup>90</sup>

Ano de realização: 1965.

Estréia: 10/03/1966, em São Paulo.

Produção: Luis Carlos Barreto.

Produtores Associados: Roberto Santos, Nelson Pereira dos Santos, Luis Carlos Pires Fernandes, Geraldo Vandré.

Distribuição: Difilmes.

Direção e Roteiro: Roberto Santos.

Assistentes de Direção: Guaracy Rodrigues e Harley Carneiro.

Direção de produção: Ivan de Souza.

Argumento: João Guimarães Rosa.

Diálogos adicionais: Gianfrancesco Guarnieri

Fotografia: Hélio Silva.

Assistente de câmera: Ronaldo Lucas Ribeiro.

Maquinista: Cláudio Portioli.

Montagem: Sílvio Renoldi.

---

<sup>90</sup> Ficha de produção extraída de SIMÕES, Inimá. *ROBERTO SANTOS: A HORA E VEZ DE UM CINEASTA*. São Paulo: Estação Liberdade, 1977, p. 202



Montagem de negativo: Paulo Craciél

Música: Geraldo Vandré.

Violão e viola brasileira: Luiz Roberto Oliveira.

Flauta: Nenê.

Vozes: Geraldo Vandré, Ary Toledo e Trio Marayá.

Coral sob a regência do maestro Walter Lourenção.

Sonoplastas: Geraldo José e Walter Goulart.

Costumes: Assis Horta.

Maquiagem: Anael Herrera.

Planejamento de produção: Maurício Nabuco.

Assistentes de produção: Cezar Pacheco e Jorge Karan.

Chefe Eletricista: Ruy Medeiros.

Laboratório: Líder.

Som: Rivatom S.A.

Elenco: Leonardo Villar, Jofre Soares, Maria Ribeiro, Áurea Campos, Flávio Migliaccio, Jorge Karam, Emmanuel Cavalcanti, Ivan de Souza, Solano Trindade, José Marinho, Antonio Carnera, Alvaisa Araújo, Eva Rodrigues, Anael Herrera, José Brito.

Participação especial: Maurício do Valle.

Filme financiado pela CAIC – Banco do Estado da Guanabara.

Participação do Banco Nacional de Minas Gerais.